L'ÉCRAN
FANTASTIQUE
LA NOUVELLE DIMENSION DU CINEMA

RAVAGEUR
TERMINATOR

GIGANTESQUE
BABY

TROUBLANT
BODY DOUBLE

CAUCHEMARDESQUE
LES GRIFFES DE LA NUIT

M 1462-54-22 F MARS 1985/N° 54/22 F · CANADA 3.25 $ · SUISSE 7 FS





DISPONIBLE CHEZ VOTRE FOURNISSEUR
VERS LE 15 MARS 1985



SOMMAIRE

L'ECRAN FANTASTIQUE

REDACTION : Directeur/Rédacteur en Chef : Alain Schlockoff. **Rédactrice en chef adjointe** : Kathy Karani. **Secrétaire de rédaction** : Gilles Polinien. **Comité de rédaction** : Jean-Pierre Andrevon, Bertrand Bone, Jean-Pierre Fontana, Pierre Gires, Dominique Haas, Cathy Karani, Jean-Marc et Randy Lofficier, Gilles Polinien, Alain et Robert Schlockoff, Claude Scasso, et Caroline Vié. **Collaborateurs** : Elisabeth Campos, Hervé Dumont, Alain Gauthier, Michel Gires, Norbert Moutier; Richard D. Nolane, Xavier Perret, Jean-Pierre Piton, Tchalai Unger. **Ont également élaboré à ce numéro** : Laurent Bouzereau, Gilles Bergal, James H. Burns, C.-J. Henderson, Tom Siacca et Douglas E. Winter. **Maquette** : Didier Chapelot, G. Chobaux/Pangramme. **Correspondants** : Forrest J. Ackerman, Cathy Conrad, Donald Farmer, Randy et Jean-Marc Lofficier, Anthony Tate (U.S.A.), Uwe Luserke (Allemagne), Giuseppe Salza, Riccardo F. Esposito (Italie), Salvador Sainz (Espagne), Danny De Laet (Belgique), Philip Nutman (G.B.), Hector R. Pessina (Argentine), Tomoyuki Hase (Japon). **Remerciements** : Dario Argento, Luigi Cozzi, Roger Dagieu, Jim Doyle, Jean-Marc Lofficier, Uwe Luserke, Claude Nedjar, Claude Scasso, Caroline Vié, et les services de presse de : Coline, C.I.C., Dennis Davidson Associates, Fox-Hachette, Gaumont, U.G.C., Warner-Columbia, Walt Disney. **Edition : Directeur de la publication** : Alain Cohen. **Abonnements** : Média-Presse Edition, 92, Champs-Elysées, 75008 Paris. **Tarifs** : 11 numéros : 200 F (Europe : 250 F). Autres pays (par avion) : nous consulter. **Inspection des ventes** : Elvifrance, 201, rue Lecourbe, 75015 Paris. Tél. : 828.43.70. **PUBLICITE** : S.E.P.I., 36 bis, rue Scheffer, 75016 Paris. Tél. : 704.74.10. **Directrice de la publicité** : Nicole Mai. **Notre couverture** : Arnold Schwzarzenegger dans « Terminator » (Photo © copyright Gamma). l'Ecran Fantastique Magazine est édité par Média-Presse Edition. Commission paritaire : n° 55957. Distribution : NMPP. La rédaction n'est pas responsable des textes, illustrations et photos publiés qui engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.

Dépot légal : 1er trimestre 1985. Composition et montage : Autocompo. Photogravure quadri : Sigma color. Impression : Imprimeries de Compiègne et Berger/Levrault. **Edition** : Média-Presse Edition, 92, Champs-Elysées, 75008 Paris. Téléphone : 562.03.95. **Rédaction** : 9 rue du Midi, 92200 Neuilly. Tél. : 624.04.71. Nous ne pouvons répondre au courrier, en raison de son volume abondant, mais toutes vos lettres sont les bienvenues et prises en considération.

LE PETIT ECRAN

PAR PIERRE GIRES

Sans être un mauvais millésime, le crû 84 du Fantastique sur le petit écran ne laissera pas d'impérissables souvenirs, si l'on excepte le cycle du Ciné-Club de FR3 d'octobre qui a permis de découvrir la version Karl Freund-Peter Lorre des *Mains d'Orlac* dont nous avons rendu compte dans notre N° 49. Certes, le Fantastique a constitué le menu de maintes séries télévisées, mais parmi celles-ci, combien de rediffusions, maladie qui n'affecte pas seulement les grands films ! C'est ainsi qu'on a pu revoir certains épisodes de *Buck Rogers*, de *Star Trek*, de *Voyage au Fond Des Mers* et mêmes des *Envahisseurs*. Seule série presque inédite, **La Quatrième Dimension** nous a tout de même rediffusé au cours de l'été tous les épisodes présentés au printemps, mais soyons indulgents à l'égard de *Twilight Zone* qui nous a offert plusieurs scénarios remarquables, dans le cadre de l'émission *Temps X*, toujours suivie avec assiduité par les amateurs de Fantastique, surtout depuis qu'elle est programmée le samedi après-midi. [Pour la *Quatrième Dimension*, rappelons-le, voir notre dossier complet dans le N° 11].

En ce qui concerne le cinéma, on peut affirmer sans crainte de démenti que les meilleures soirées, pour les cinéphiles, sont celles de la Dernière Séance, qui a cette année encore consacré quelques programmes à certains acteurs chers au cœur de la majorité d'entre nous, d'Errol Flynn à Robert Mitchum en passant par Bogart, Stewart Granger ou Burt Lancaster. Le Fantastique n'a pas été oublié par Eddy Mitchell et Gérard Jourd'hui, et c'est ainsi, notamment, qu'a été présentée la version originale de **Them**, confirmant les qualités spectaculaires et l'intérêt du sujet de ce film-modèle sur un thème très ancien (la monstruosité animale) rénové par l'actualité d'alors (les conséquences des explosions atomiques), scénario qui devait être par la suite constamment imité et plagié, mais rarement avec autant d'efficacité. *Them (Des Monstres Attaquent La Ville)* de Gordon Douglas (1954) se déroule d'abord comme un suspense, présente une énigme, avant de dévoiler ses batteries et de se développer comme un grand spectacle de Science-Fiction soigneusement réalisé, les fourmis géantes étant fort bien animées et les scènes d'affrontement avec les humains conservant aujourd'hui leur impact dramatique.

Nous ne reviendrons pas ici sur maints films programmés en 1984 dont il a déjà été question dans cette revue (**Meteor, Boys from Brazil, Holocaust 2000** et autres **Mains du Diable**). Nous signalerons plutôt la vision de quelques œuvres inédites ou imprévues, comme ce **Nick Carter, Master Detective** (Jacques Tourneur, 1940) qui n'est en fait qu'une banale affaire d'espionnage se déroulant dans une usine construisant un nouveau prototype d'avion, où le sympathique Walter Pidgeon mène l'enquête dans la plus pure tradition des B-Pictures d'alors, c'est-à-dire rondement, sans temps morts, avec quelques bagarres à la clef. **La Renarde** *(Gone To Earth)* du tandem Powell-Pressburger (1950) est une étrange aventur vageonne brillamment interprêtée par Jennifer Jones, soupçonnée de sorcellerie à cause de ses amicales relations avec les animaux, semant la passion autour d'elle, aussi bien chez le vénal châtelain (David Farrar) que chez le pieux révérend (Cyril Cusack), le tout s'achevant par la mort tragique de la belle Jennifer voulant sauver sa renarde favorite de la meute qui la traque. Une splendide photo en couleurs signée Christopher Challis domine ce chef d'œuvre méconnu de l'équipe Michael Powell-Emeric Pressburger où la sensuelle Jennifer Jones rappelle étrangement la Pearl Chavez de *Duel Au Soleil*.

Les pittoresques extérieurs de landes et de forêts constituent un décor romantique où se développe une action teintée d'insolite, plus légendaire que réaliste, nous rappelant surtout quelle extraordinaire et fascinante actrice fut Jennifer Jones, trop rare sur nos petits écrans et dont la dernière apparition sur les grands fut dans la mémorable *Tour Infernale*. Autre personnage féminin peu banal, celui qu'incarne Annie Girardot dans **Le Mari de la Femme à Barbe** de Marco Ferreri (1964), sorte de prolongement, vu à travers un cas individuel, du cruel *Freaks* de Tod Browning ; cette femme au corps simiesque mais aux sentiments humains inspire plus la pitié que la répulsion tandis que celui qui l'exploite (Ugo Tognazzi) ne mérite que mépris et réprobation. Un dénouement particulièrement odieux annonce les futurs audaces de goût très discutable dont Ferreri se rendra coupable plus tard. De la femme trop laide, passons à la trop belle Elizabeth Taylor qui, dans **Noces de Cendre** *(Ash Wednesday)* de Larry Peerce (1973) subit une opération de chirurgie esthétique la rajeunissant de vingt ans ce qui ne l'empêchera pas de perdre l'amour de son mari (Henry Fonda). Le scénario n'explore pas complètement les possibilités du thème et n'en évite pas les poncifs, mais pose néanmoins un grave problème pouvant concerner chacun d'entre nous : serait-il souhaitable de retrouver sa jeunesse si ceux que nous aimons ne bénéficient pas du même privilège ?

Agatha Christie, dont les intrigues policières se teintent fréquemment d'effroi et sont surtout prétexte à films réunissant d'impressionnants génériques, fut à l'honneur cette année avec le célèbre **Crime de l'Orient-Express** (Sidney Lumet, 1974) où l'ex-vilain Richard Widmarck est victime d'un meurtre rituel perpêtré par *tous* les suspects, ainsi que le démontre infailliblement Hercule Poirot (Albert Finney) dans une brillante péroraison occasionnant autant de brefs flash backs qu'il y a de vedettes à mettre en valeur (Sean Connery, Ingrid Bergman, Michael York, Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Cassel, Lauren Bacall, Anthony Perkins). Autre Christie-Mystery : la version 1974 signée Peter Collinson des **Dix Petits Nègres** réunissant notamment Oliver Reed, Stephane Audran, Richard Attenborough, Herbert Lom, Adolfo Celi et notre Charles Aznavour qui est la première des victimes, ce qui lui laisse tout juste le temps de chanter le nostalgique « Dansons joue contre joue... ». Cette version ne fait pas oublier celle de René Clair de 1944 mais est, par son générique, supérieure à celle de George Pollock (1965) avec Léo Glenn et Dahlia Lavi. Aucune surprise, seuls les numéros d'acteurs retiennent l'attention.

Parodie à la Agatha Christie, tel se présente **Un Cadavre au Dessert** *(Murder By Death)* de Robert Moore (1976), adaptation farfelue d'une pièce de Neil Simon où sont rassemblés et parodiés les plus célèbres détectives des années 30 : Charlie Chan (par Peter Sellers), Sam Spade (par Peter Falk), Hercule Poirot (par James Coco), Nick Charles (par David Niven), miss Marple (par Elsa Lanchester) et où Alec Guiness compose un inénarrable serviteur aveugle occasionnant les gags les plus fous. Synthèse loufoque de tous les films à meurtres-en-série-dans-un-seul-décor, c'est une extraordinaire réussite à peu près unique en son genre, mais que l'on apprécie pleinement que si l'on connait bien les personnages pastichés.

Toujours dans le registre comique, applaudissons la réédition du **François Ier** de Christian Jaque (1936), l'un des meilleurs Fernandel, le seul en tout cas s'apparentant au fantastique, voyage en rêve dans le passé nettement inspiré de Mark Twain *(Un Yankee à la Cour du Roy Arthur)*, cascade de gags basés sur l'intrusion d'un personnage du 20e siècle dans le Paris du 15e, lequel personnage passe pour un grand sorcier grâce au dictionnaire qui lui permet de prédire leur avenir aux célébrités qui le consultent (utilisation fantôme (Sinoel) ajoute une note fort cocasse du sieur La Palisse, notamment). La présence d'un pittoresque humoristique dans le décor sinistre du château médiéval où ne manque pas la traditionnelle salle de tortures dans laquelle l'imprudent voyageur du futur sera soumis à un terrible supplice (pieds enduits de miel léchés par une chèvre) fort réjouissant... pour le spectateur. Fernandel-Honorin apprenant la java à la Cour de François Ier, acceptant le Jugement de Dieu sans savoir de quoi il s'agit, lisant leur biographie aux personnages historiques ou riant à gorge déployée sous l'effet de la « torture » sont autant de moments qui ont conservé toute leur saveur et leur force comique depuis un demi-siècle.

Une heureuse surprise nous fut offerte en fin d'année avec la programmation d'un long métrage d'animation consacré à **Flash Gordon**, dont le scénario de Samuel A. Peeples s'inspire fidèlement de la Bande Dessinée d'Alex Raymond depuis le point de départ (Flash et Dale Arden quittant la Terre à bord de la fusée du Dr Zarkov alors qu'une comète menace de pulvériser notre planète) jusqu'à la multiplicité des personnages célèbres (Ming, Barin et Aura, bien sûr, mais aussi les hommes-lions, les hommes-oiseaux, les hommes-lézards), le tout saupoudré d'animaux monstrueux imaginaires, de combats d'astronefs, de cataclysmes naturels, dans les paysages chaotiques nettement inspirés des célèbres dessins qui firent le succès de l'inégalable Bande Dessinée.

Enfin, signalons le parallèle que l'on peut établir à propos de deux films programmés la même semaine de Noël, l'un très connu : **Le Magicien d'Oz** (version Judy Garland, la seule, la vraie), l'autre **L'Oiseau Bleu** (version Walter Lang 1940) : tous deux commencent dans la réalité en noir et blanc pour se poursuivre dans le rêve en technicolor, et tous deux veulent nous prouver que le bonheur se trouve d'abord chez soi et qu'il est inutile de le chercher bien loin. Pour la petite histoire, rappelons que la MGM voulait Shirley Temple pour être la vedette du **Magicien d'Oz**, et que la Fox refusa et fit même tourner à la petite Shirley cet **Oiseau Bleu** destiné à concurrencer **Le Magicien d'Oz** puisque s'adressant à un même public juvénile. Résultat : la production de la Metro devint un classique inégalé qui fit de Judy Garland une star tandis que celle de la Fox, au contraire, fut le chant du cygne de Shirley Temple. Le film de Walter Lang contient pourtant de remarquables séquences, des décors somptueux et des effets spéciaux excellents (notamment pour le gigantesque incendie de la forêt). Le voyage des deux enfants (Shirley et son petit frère) dans le passé (le cimetière où ils rencontrent leurs défunts ancêtres) et le futur (où ils font connaissance de leur sœur pas encore née) renferme toutefois plus de symboles et d'allégories que le conte de Frank Baum, et n'a de ce fait peut-être pas été apprécié et compris à sa juste valeur par le jeune public. Shirley Temple, déjà presque adolescente, n'avait plus le visage enfantin qui faisait son succès et terminait sans éclat personnel une première carrière exceptionnelle ; à ses côtés, signalons la composition de Gale Sondergaard dans le rôle de la perfide chatte Tylette victime de ses propres vilénies, et la beauté de Helen Ericson, qui est la Lumière guidant les deux enfants dans leur étrange recherche de l'oiseau mirifique. En résumé, une année 84 guère différente des précédentes, à savoir l'absence toujours aussi constante des vrais films d'épouvante, mises à part Canal Plus et ses premières programmations d'œuvres de Roger Corman avec Vincent Price.



Judy Garland dans « Le Magicien d'Oz »

CINEFLASH

PAR GILLES POLINIEN



■■■ Actuellement en production à Hollywood, PRISON PLANET promet d'être un cocktail explosif de S.F., d'action et d'aventures : imaginez en effet deux ravissantes et intrépides jeunes femmes envoyées en mission au fin fond de l'univers sur une planète hostile où seraient emprisonnées les créatures les plus redoutables de toute la galaxie !

■■■ Actuellement en tournage de l'autre côté du Rhin, RASPUTIN, mis en scène par Ernst Hofbauer, est une nouvelle version, teintée d'érotisme, de l'existence mouvementée de cet étrange aventurier.

■■■ Le tournage de YOUNG SHERLOCK HOLMES qui raconte les aventures fantastiques du détective légendaire vient de débuter, pour 13 semaines, aux studios d'Elstree en Grande Bretagne. Cette production Steven Spielberg, mise en scène par Barry Levinson (**Le Meilleur**) sur un scénario de Chris Columbus (**Gremlins**) est interprété par Nick Rowe (dans le rôle de Sherlock Holmes étudiant), Alan Cox, Maurice Denham et Freddie Jones.

■■■ Wes Craven se consacre à l'adaptation cinématographique du roman best-seller de V.C. Andrews FLOWERS IN THE ATTIC qu'il dirigera dès le mois prochain avec, semble-t-il, Linda Evans (**Dynastie**) dans le rôle principal. Craven pourrait enchaîner ultérieurement avec la suite de A NIGHTMARE ON ELM STREET.

■■■ Compositeur attitré de Blake Edwards pour la série des **Panthère rose**, Henry Mancini a été contacté par la firme Cannon pour écrire la musique de LIFEFORCE.

■■■ En dépit de vigoureuses protestations émises par l'Australian Guild of Screen Composer (association australienne des compositeurs de musiques de films), la compagnie Kennedy-Miller a, contre toute attente, délaissé les offres de l'Australien Brian May et engagé le Français Maurice Jarre pour écrire la partition de MAD MAX 3.

■■■ Incident rarissime à Hollywood : après 12 semaines de tournage, Eric Stoltz, le jeune héros de BACK TO THE FUTURE (production Spielberg) a été renvoyé par le metteur en scène Robert Zemeckis en raison de la mauvaise qualité de son interprétation... Il a été remplacé au pied levé par Michael Fox (familier des séries TV). La sortie de **Back To The Future** (comédie sur le thème du voyage dans le temps) prévue pour le début de l'été aux Etats-Unis semble désormais fortement compromise...

■■■ Zoltan Perisic (Oscar des effets spéciaux pour **Superman**) devient metteur en scène grâce à PIRATES OF THE ASTEROIDS d'après le roman d'Isaac Asimov. Le budget de ce film de S.F. a été fixé à $ 8 000 000. Tout récemment, Zoltan Perisic a dirigé les séquences de vol dans **Return To Oz** pour Walt Disney.

■■■ Gros succès public aux Etats-Unis pour TUFF TURF, le second film de Fritz Kierch (**Children Of The Corn**) qui se situe dans la lignée des **Guerriers de la nuit.**

■■■ **Ground Zero,** film de S.F. canadien signé Paul Donovan (**Siège**) a été rebaptisé DEF-CON 4 pour sa sortie sur le territoire américain.

■■■ Brooke Shields et George C. Scott seront les principaux protagonistes de FX, thriller d'angoisse mis en scène par Robert Mandell.

■■■ Jerry Lewis s'apprête à tourner THE NUTTY PROFESSOR II, suite à **Docteur Jerry et Mister Love** qu'il réalisa voici 25 ans !

■■■ Barbara Steele productrice ! Celle qui fut jadis la star incontestée du fantastique revient au cinéma :après avoir été l'assistante de Dan Curtis sur l'ambitieuse série télévisée **Winds of War**, Barbara est devenue productrice à part entière sur la suite de ce feuilleton américain très populaire intitulée WAR AND REMEMBRANCE.

■■■ C'est la compagnie Boss Film Corp. à qui l'on doit les effets spéciaux de **Ghostbusters** et de **2010** qui réalisera prochainement ceux de POLTERGEIST II. Richard Edlund, qui dirige Boss Film Corp., déclare que cette séquelle fort attendue sera, en matière de trucages, le film le plus sophistiqué que l'on ait vu jusqu'à présent. Ont déjà été recensé pas moins de 200 plans à effets spéciaux dont la complexité n'a rien à envier à **Ghostbusters** ou **2010** !

■■■ John Landis, dont nous verrons bientôt **Into The Night**, se consacre désormais à SPIES LIKE US, une comédie satirique située dans le monde de l'espionnage qu'il réalisera en Europe dès cet été avec Chevy Chase et Dan Aykroyd (également auteur du scénario).

■■■ Superman revient ! Ses producteurs ont en effet réservé les studios de Pinewood pour la fin de l'année afin d'y tourner SUPERMAN IV.



Carlos Martos dans « Acosada » (Espagne 1984).

L'ESPAGNE A L'HEURE DU FANTASTIQUE

● Financé par le Ministère de la Culture espagnol, EL VUELO DEL DRAGON (dont le scénario rappelle beaucoup celui d'**Excalibur**) de Fernando Colomo, apparaît d'ores et déjà comme le film le plus cher du cinéma ibérique : 260 000 000 de Pesetas !

● A Madrid vient de sortir ACOSADA (« traquée »), le nouveau film très hitchcockien de Sebastian d'Arbo (un des plus grands spécialistes en fantastique de toute la péninsule) interprété par la pulpeuse Victoria Vera, déjà victime d'Alice Cooper dans **Monster Dog** et que l'on retrouve ici terrorisée et poursuivie par le spectre de son défunt mari.

● Qui l'emportera de Christopher Lee ou de Vincent Price ? C'est en effet sur l'une de ces deux légendes vivantes du cinéma fantastique que se portera le choix de Sebastian d'Arbo pour LIFE AFTER DEATH !

● Juan Piquer a annoncé quant à lui son intention de réaliser une suite au film de Wes Craven LAST HOUSE ON THE LEFT financée grâce à d'importants capitaux américains.

● Plus modeste, Amando De Ossorio envisage une co-production avec la France pour LE TRESOR DE LA REINE DE SABA qui sera tourné au Maroc.

● Mais le projet le plus ambitieux demeure NEMESIS : LA HIJA DE LA NOCHE, film d'aventures fantastiques offrant la vedette à une super-héroïne, que doit réaliser Paul Naschy (en co-production avec le Japon) aux quatre coins du monde.

CINEFLASH



■■■ C'est finalement Lewis Teague (**Alligator, Cujo**) qui a été engagé par le producteur Michael Douglas pour réaliser la suite d' **A la poursuite du diamant vert** intitulée JEWEL ON THE NILE. Le tournage, qui devait débuter dès le mois prochain au Maroc et dans le Sud de la France sera vraisemblablement retardé en raison d'un procès opposant Twentieth Century Fox (producteur) à Kathleen Turner (actrice) et portant sur un contrat qui obligerait cette dernière à jouer dans la séquelle d' **A la poursuite du diamant vert** alors que la comédienne a déjà signé pour tourner à la même époque dans un autre film produit par Steven Spielberg.

■■■ Après cinq mois de négociations houleuses bloquant la mise en chantier de STAR TREK IV, Paramount vient de s'incliner face aux exigences de l'acteur William Shatner : ce dernier touchera en effet un cachet de $ 2 000 000 pour incarner une nouvelle fois l'amiral Kirk dans ce quatrième chapitre dont le budget total devrait atteindre les $ 18 000 000. C'est Leonard Nimoy (alias Mr Spock) qui en assure, pour la seconde fois consécutive, la réalisation.

■■■ Charles Bronson, de son côté, a bien failli faire faux bond à la firme Cannon pour DEATH WISH III en raison de l'état de santé préoccupant de sa femme Jill Ireland. Lee Marvin aurait même été pressenti en remplacement pour le rôle... Mais tout semble s'arranger maintenant et Bronson, soulagé, retrouvera prochainement le réalisateur Michael Winner pour ce troisième épisode du **Justicier dans la ville.**

■■■ Unanime, la presse américaine ne tarit pas d'éloges au sujet de BLOOD SIMPLE qui, sorti dans un seul cinéma de New-York, fait salle comble depuis près de deux mois. Présenté avec succès aux festivals de Paris, Londres, New-York et bientôt Madrid, **Blood Simple** sera prochainement distribué dans notre pays.

■■■ Manifestations négatives à l'encontre de l'AUBE ROUGE dans plusieurs villes allemandes où des groupes d'étudiants et de sympathisants communistes ont réussi à interdire l'accès des salles projetant le film anti-soviétique de John Milius.

■■■■■■■■■■■■

LE GRAND RETOUR DE GEORGE A. ROMERO

Ci-dessus, notre collaborateur Donald Farmer, transformé en zombie, dans le nouveau film d'horreur de George A. Romero, « Day of the Dead » !.
Ci-contre : George Petrie revient d'entre les morts, dans l'épisode « I'll Give you a Million », extrait de la série TV d'épouvante, « Tales from the Darkside », produite par George A. Romero et Richard Rubinstein.
Ci-dessous : l'as maquilleur Tom Savini (à droite) prépare sa créature pour l'épisode « Inside the Closet » de « Tales from the Darkside », qu'il a lui-même mis en scène ! Derrière le petit monstre, William Taitler, le producteur.

LES GRIFFES DE LA NUIT

Le retour de Fred Krueger



Lorsque le rêve pénètre la réalité, les frontières du rationnel s'effritent et l'univers des cauchemars nous lacère...

Notre « réalité » n'est-elle pas la projection d'un rêve commun à chacun de nous, simple chimère conçue par nos fantasmes ? N'attribuons-nous pas souvent aux êtres qui nous entourent, que nous aimons ou haïssons, les sentiments dont nous souhaitons les voir animés ? A travers le prisme déformant de sa caméra, Craven donne corps à ces interrogations sous-jacentes de notre quotidien, nous faisant ainsi basculer dans l'univers d'une peur indicible nourrie par la certitude que l'inéluctable sommeil ne saurait nous épargner le rêve. Mais si celui-ci nous aide à vivre (l'être humain dépossédé de la faculté de rêver étant voué à la mort) et à survivre, il peut aussi nous entraîner vers les pentes terrifiantes du cauchemar. Nous savons cependant que l'instant du réveil nous permet toujours d'échapper aux cauchemars les plus terrifiants. « Dis-toi que tu rêves et tu te réveilleras », prétend l'un des protagonistes. Or, Wes Craven nous dépouille totalement de ce pouvoir en offrant au monstre qui hante nos nuits celui de nous entraîner définitivement dans sa propre dimension. Ainsi le sommeil devient-il une porte ouverte vers une mort certaine et hideuse, à laquelle seul l'état de veille peut nous permettre d'échapper...

Après le succès rencontré par *Last House on The Left* et *Hills Have Eyes*, traitant tout deux de la violence avec un réalisme exacerbé qui devait alors bouleverser les critères du genre, Craven, plus nuancé à travers *Deadly Blessing*, aboutit à *Nightmare on Elm Street* où l'horreur du quotidien (la véritable identité de Krueger) se camoufle derrière le rêve dont elle va se servir pour réapparaître avec une acuité d'autant plus grande. Nourri de ses cauchemars personnels, dont le réalisateur reconnaît qu'ils le fascinent au point de les consigner par écrit, le scénario de Wes Craven se révèle être la clef de voûte de ce film dans lequel le spectateur est malmené et manipulé avec un art consommé dans un dédale machiavélique où la frontière entre deux univers se lézarde et finit par se rompre pour engendrer une innommable terreur. C'est effectivement en cette incertitude sur laquelle repose le mince fil de la vie que réside la grande force des *Griffes de la nuit*, où l'enchaînement d'images doté d'une parfaite structure, nous ôte progressivement et impitoyablement toute possibilité de nous situer, et cela dès la première séquence, lorsque notre quasi-certitude que Tina ne vient de faire qu'un mauvais rêve vacille à la révélation des traces laissées sur ses vêtements. Dès lors, Craven n'aura de cesse de nous faire admettre que l'intensité de nos rêves peut avoir une interférence sur notre réalité, allant même jusqu'à l'habiter totalement pour mieux se saisir de nous et nous emporter ! C'est là que Craven fait intervenir l'une de ses plus remarquables idées, en donnant un passé authentique à cet assassin d'enfants que fut Krueger, et dont l'intervention par la voie du rêve n'en devient alors que plus tangible et monstrueuse. Sous son visage hideux et difforme, Krueger apparaît comme l'essence même du Mal, mortel reflet (jaillissant du miroir) de cette peur ancestrale de l'enfant à l'égard du monstre tapi en chacun et qui, se nourrissant de la peur qu'il engendre, ressurgit un jour plus fort et plus meurtrier que jamais.

Grâce à des effets spéciaux mécaniques et de maquillage en tous points réussis et d'une efficacité spectaculaire (la mort de Tina, les apparitions de Krueger, la pendaison du jeune Glen, l'escalier gélatineux, les geysers de sang s'échappant d'un lit), Craven s'octroie le privilège d'illustrer son scénario avec une crédibilité hallucinante, s'appliquant à nous faire sursauter à maintes reprises autant qu'à appréhender avec terreur l'idée de ce sommeil, qui, irrésistiblement, viendra prochainement s'emparer de nous. Chaque soir, en effet, nous partons à l'aventure dans cet univers toujours inexploré qu'est celui du rêve, mûs par nos désirs, nos frustrations et nos fantasmes, susceptibles d'engendrer la magie ou l'horreur avec la plus parfaite indifférence : prenons garde de ne pas y libérer une terreur dont le visage serait celui de Krueger !

Cathy Karani

Voir dossier dans ce numéro page 24.

FICHE TECHNIQUE

U.S.A. 1984 – *Production* : New Line. *Prod.* : Robert Shaye. *Co-prod.* : Sara Risher. *Réal. et scén.* : Wes Craven. *Prod. ex.* : Stanley Dudelson, Joseph Wolf. *Prod. ass.* : John Burrows. *Phot.* : Jacques Haitkin. *Architecte-déc.* : Anne Huntley. *Dir. art.* :Greg Fonseca. *Mont.* : Rick Shaine. *Mus.* : Charles Bernstein. *Son* : James La Rue. *Effets spéciaux mécaniques* : Jim Doyle. *Effets spéciaux de maquillage* : David Miller. *Effets spéciaux optiques* : Cinema Research. *Asst. réal.* : Nick Batchelor. *Int.* : John Saxon (Lt Thompson), Ronee Blakley (Marge Thompson), Heather Langenkamp (Nancy Thompson), Amanda Wyss (Tina Grey), Nick Corri (Rod Lane), Johnny Depp (Glen Lantz), Robert Englund (Fred Krueger), Charles Fleischer (Dr King), Joseph Whipp (Sgt Parker), Lin Shaye. *Dist. en France* : Nef Diffusion. 91 mn. Couleurs par Deluxe.

SUR NOS ÉCRANS

L'ARBRE SOUS LA MER

Une petite sirène française...

Même si, depuis quelques mois, on assiste à des incursions plus nombreuses, dues pour la plupart à de jeunes cinéastes, les réussites du cinéma français dans le cadre du fantastique sont rares. Il convient donc de saluer tout particulièrement l'entreprise de Philippe Muyl, jusqu'alors cantonné au court métrage et qui, avec *L'arbre sous la mer*, nous livre une œuvre tout à fait attachante par l'originalité et le traitement de son sujet et ses qualités cinématographiques.

Pour son premier long métrage, Muyl s'est très librement inspiré d'un roman de Nikos Athanassiadis où un jeune géologue venu sur une petite île grecque pour y étudier un arbre pétrifié, subit peu à peu le charme d'une jeune fille, amoureuse de la mer et passionnée par les légendes qui lui sont attachées. Elle rend ainsi régulièrement visite à un arbre sous la mer. Le récit commence d'une manière très réaliste mais bien vite le film bascule dans l'insolite sans que l'on puisse dire précisément à quel moment s'opère ce passage. C'est aussi par petites touches successives que le spectateur en vient à penser qu'Eleni, la jeune fille en question, est peut-être une sirène. Il s'agit d'un fantastique tout en nuances, aux antipodes de ce que le cinéma présente aujourd'hui mais ce sont là aussi les limites du film qui risque ainsi de passer inaperçu. Pas d'effets spéciaux, mais une mise en scène discrète, un style dépouillé qui fait la part belle à une nature admirablement photographiée. La caméra de Bernard Lutic s'attarde sur les paysages de l'île (décor éminemment fantastique) ou multiplie des vues d'insectes en gros plans. *L'arbre sous la mer* comporte ainsi bon nombre de scènes empreintes de poésie. Les séquences sous-marines sont superbes, en particulier cette magnifique danse aquatique du dauphin et de la sirène. Même s'il souffre d'un rythme particulièrement lent et de bavardages inutiles, ce film ne manque pas de qualités, joli conte au charme certain qui confirme en outre un retour vers le merveilleux.

A signaler enfin, l'interprétation en tout point remarquable qui, en mêlant des professionnels aussi aguerris que Julien Guiomar à des comédiens inexpérimentés, parvient à être totalement homogène.

Jean-Pierre Piton

FICHE TECHNIQUE

France, 1984. — *Production :* Synchronie Production. *Réal. :* Philippe Muyl. *Scén. :* Philippe Muyle, d'après le roman de Nikos Athanassiadis : « Une jeune fille nue ». *Phot. :* Bernard Lutic. *Mont. :* Jean-François Goyet. *Mus. :* Luc Le Masne. *Son :* Yves Osmu. Int. : Christophe Malavoy, Eleni Dragoumi, Julien Guiomar, Yavuz Ozkan. 95 mm. Couleurs.



L'enchantement d'un poème surgit des eaux sous les traits d'une ondine...



Les mystères de Harlem révélés à un E.T. doté de surprenantes facultés d'adaptation...

THE BROTHER FROM ANOTHER PLANET

E.T. à Harlem !

Quatrième long métrage d'un jeune Américain de 34 ans, plus réputé pour les scénarios des films des autres (*Piranha, Les mercenaires de l'espace, L'incroyable alligator* et *Hurlements*) que pour ses propres films (*Return of the Secausus Seven, Lianna, Baby, it's you*), *The Brother From Another Planet* aurait très bien pu s'intituler « E.T. à Harlem ».

Il y est en effet question d'un extra-terrestre d'apparence humaine (hormis ses pieds crochus) et de race noire qui débarque — quelle chance ! — dans le plus grand des ghettos noirs américains. D'une intelligence sinon supérieure, du moins égale à la nôtre, il est doué de pouvoirs lui permettant de guérir les blessures et de réparer les machines en panne ; mais, dénué de parole — et bien que comprenant parfaitement l'anglais —, il est incapable de s'expliquer et se trouve donc balloté d'aventures en situations cocasses au gré de ses multiples rencontres. Pour corser le tout, ajoutons que ce visiteur de l'espace est en fait un prisonnier échappé de sa planète et recherché par deux personnages plutôt ridicules habillés de noir...

Produit pour la somme dérisoire de $ 350.000, *The Brother From Another Planet* est une attachante tragi-comédie de science-fiction s'intéressant davantage aux rapports liant un étranger (et ses échelles de valeur) aux être humains qu'à l'aspect purement « fantastique » de l'histoire. Le film de John Sayles se définit donc plus comme une succession de petites saynètes pittoresques et réellement inventives où le personnage principal, admirablement campé par Joe Morton, pourrait tout aussi bien être un indigène africain débarquant à New York... ou un Candide des années 80 ! Ce parti pris occasionne par moments quelque lassitude dûe au caractère un peu répétitif de la démonstration mais, hormis cette réserve, il faut reconnaître que metteur en scène et interprètes réussissent à faire passer le courant et que *The Brother...*, soutenu par une superbe bande sonore rythm'n'blues, se laisse voir avec plaisir jusqu'à la fin.

Gilles Polinien

FICHE TECHNIQUE

U.S.A. 1984. — *Prod. :* Peggy Rajski, Maggie Renzi. *Réal :* John Sayles. *Scén. :* J. Sayles. *Phot. :* Ernest Dickerson. *Déc. :* Steve Lineweaver. *Dir. art. :* Nora Chavooshian. *Mont. :* J. Sayles. *Mus. :* Mason Daring. *Cost. :* Karen Perry. *Maq. :* Ralph Cordero. *Assist. réal. :* Craig Laurence Rice. *Int. :* Joe Morton, Rosanna Carter, Ray Ramirez, Yves Rene, Peter Richardson, Ginny Yang, Darryl Edwards. *Dist. en France :* Les Films du Sémaphore. 110 m. Couleurs.

L'animation au service d'une quête philosophique qui donne lieu à une œuvre empreinte de lyrisme et de beauté.

GWEN LE LIVRE DE SABLE

L'héritage de Paul Grimault

Après plus de dix ans d'une carrière anonyme, à laquelle sont trop souvent voués les cinéastes d'animation, Jean-François Laguionie s'est révélé à notre attention, il y a sept ans, avec la *La traversée de l'Atlantique à la rame* qui, parmi de nombreuses récompenses glanées un peu partout, reçut notamment la Palme d'Or du court métrage au Festival de Cannes en 1978. Depuis, Laguionie s'était tu, du moins au cinéma, la littérature bénéficiant de ce silence cinématographique. Et c'est précisément grâce à elle qu'il revient aujourd'hui : de simple nouvelle qu'elle était sous sa plume, *Gwen* devint vite un long métrage d'animation pour lequel il dut créer sa propre maison de production.

Dans ce récit qui conte l'aventure de Roseline, une vieille femme âgée de 173 ans, et d'une petite fille recueillie, à la mort de son père, par une tribu du désert, toutes deux en quête d'un livre mystérieux, on retrouve tout ce qui faisait l'originalité et l'invention de *La traversée*... Tant au niveau de l'image que de la bande sonore, *Gwen* fourmille en effets de recherche qui conduisent par exemple le réalisateur à débuter son film par une série de cadrages presque flous. Toutes les scènes avec les nomades se déplaçant à travers le désert sur des échasses, sont empreintes d'une beauté à laquelle il est difficile de trouver des équivalents. *Gwen* n'est cependant pas uniquement une succession de scènes brillantes car Laguionie a réussi à donner vie à un univers aussi étrange que le désert, lieu clos et unique qui tient ici un peu la même valeur allégorique que l'océan dans *La traversée*. Contrairement à beaucoup de films d'animation où les personnages manquent souvent d'épaisseur humaine, on note chez ceux de Laguionie, une vie intense qui les empêche d'être de simples stéréotypes. On appréciera en particulier l'humour des deux jumeaux auxquels le scénario fait énumérer les objets du catalogue Manufrance comme s'ils déclamaient la Bible : cafetières ou téléviseurs rejetés par un monstre surgi de la nuit sont ici le seul signe tangible d'une civilisation disparue. Cette forme d'humour n'est pas sans rappeler celle du *Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault dont Laguionie, ce n'est certainement pas un hasard, fut l'élève. Pourtant, le récit garde un aspect austère qui risque de nuire à sa carrière, le réservant ainsi à un public restreint. Et c'est bien dommage pour ce petit joyau !



Jean-Pierre Piton

FICHE TECHNIQUE
France. 1984. *Production* : Les Films de la Demoiselle, Les Films A 2 en association avec le Ministère de la Culture. *Réal* : Jean-François Laguionie. *Scén.* : Jean-Paul Gaspari, Jean-François Laguionie. *Adapt. et dial.* : Jean-François Laguionie. *Déc.* : Bernard Palacios. *Animation* : Claude Luyet, Henri Heidsieck, Francine Léger, Claude Rocher. *Musique* : Pierre Alrand. *Dist.* : Gaumont. 67 mn. Couleurs.



Les risques d'un métier parfois surprenant...

REPO MAN, OU LA SCIENCE-FICTION DE LA TRANSGRESSION

par Giuseppe Salza

Les mots *repo man* désignent l'un des métiers les plus typiques de la côte Ouest des Etats-Unis, à cheval entre les petites villes de Californie et la zone industrielle de Los Angeles. C'est le métier des *car repossessors*, c'est-à-dire « recouvreurs de voitures » : ceux qui enlèvent, en général la nuit, leur moyen de locomotion à ceux qui ne peuvent faire face à leurs dettes, ou qui manifestent la ferme intention de ne pas payer. Travail souvent plein d'embûches et qui n'est même pas très rémunérateur. Travail exécuté par goût du risque, où la *matière première* ne fait certainement pas défaut : la Californie est l'Etat américain où l'on trouve la plus grande concentration de voitures ; et « Nobody Walks in Los Angeles » dit une chanson des Missing Persons. Mais *Repo Man* est également un film, à présent. L'une des œuvres les plus originales et les plus controversées qu'Hollywood ait jamais réalisées ; une fusion symptomatique d'univers hétérogènes, où prévaut une thématique de science-fiction délibérément démythifiante. Après les voitures folles et maudites de *Duel*, *The Car*, *Christine*, on voit pour la première fois apparaître au cinéma une voiture d'un autre monde. Le premier à s'en apercevoir est un motard de la police, qui, lorsqu'il en ouvre le coffre, est agressé par une lumière aveuglante et... désintégré ! Il ne reste plus de lui que ses bottes de cuir. La voiture est repérée par un petit groupe de « repo men », au nombre desquels le jeune protagoniste Otto (Emilio Estevez) et son ami cynique Bud (Harry Dean Stanton), qui devront la disputer à quelques punks et aux services secrets américains...

GENESE ET REALISATION DU FILM

Le film, financé par l'Universal, est le premier long métrage du jeune Alex Cox : quelqu'un qui fera certainement parler de lui dans les années à venir. Son ascension fulgurante dans le show-business américain est en quelque sorte le conte de fées modernisé du jeune homme qui quitte l'Angleterre pour les Etats-Unis pour des raisons d'études et de travail, et réussit à s'imposer en quelques années dans le monde du cinéma. Alex cependant n'est pas avare d'accusations, même lourdes, envers la politique économique d'Hollywood, prenant une nette position de blâme à l'égard des Spielberg, Lucas et autres Milius. Il s'agit de critiques qui illustrent un engagement social certain dans ses films, aussi importantes que les dissensions violentes qui se manifestèrent avec l'Universal au moment de la distribution de *Repo Man*.
Alex Cox est né à Liverpool en 1954 : il commença très jeune à s'intéresser au cinéma tout en menant à leur terme ses études principales à Oxford. « Puis je suis allé à l'école du cinéma de Bristol » dit-il, « une excellente école, où les cours duraient un an. Malheureusement elle a pris feu et a entièrement brûlé. Ce fut très triste ». Il décide alors de se rendre en Californie où il fréquente pendant trois ans la célèbre UCLA de Los Angeles ; c'est à cette époque qu'il s'occupe de mise en scène au théâtre. Alex écrit également quelques scénarios pour la MGM et pour le metteur en scène de *Flashdance* Adrian Lyne, lesquels ne seront malheureusement jamais utilisés. Il a plus de chance avec sa première réalisation dans le domaine du cinéma, un court-métrage intitulé *Sleep Is For Sissies*, tourné comme test pour son école, qui lui vaut ses premières reconnaissances flatteuses.
L'idée de *Repo Man* lui est suggérée inconsciemment par l'un de ses amis, un véritable « enleveur de voitures » : il se serait agi d'un court-métrage d'examen pour l'école de cinéma, tourné en 16 mm, pas très différent dans sa substance de la première version du *Dark Star* de Carpenter. Ce projet confirme ses propres ambitions au fur et à mesure qu'Alex Cox le soumet à des amis et à des professionnels : l'un d'eux, Michael Nesmith, se charge du rôle de producteur exécutif et parvient à intéresser la Universal Pictures au cours des premiers mois de 1983. Le budget est fixé à un million trois cent mille dollars ; la préproduction de *Repo Man* commence donc. Cox n'est pourtant pas satisfait du script et le réécrit en grande partie.
Le jeune homme a une idée fixe en tête, que rien ni personne ne réussit à modifier : il veut pour diriger la photographie le Hollandais Robby Muller, le célèbre opérateur des films de Wim Wenders. Mais la pré-production de *Paris, Texas* en est déjà à un stade très avancé, les techniciens et les acteurs sont prêts à tourner. Toutefois, alors qu'Alex est sur le point de renoncer à Muller, il apprend que le tournage de *Paris, Texas* ne pourra débuter avant l'automne 1983 : dès lors *Repo Man* s'enrichit de deux hommes : Robby Muller et Harry Dean Stanton, l'excellent Travis du film de Wenders.
Le film est tourné en juillet/août 1983 dans les faubourgs industriels et les taudis de Los Angeles, avec beaucoup de liberté par rapport à l'Universal. A l'automne, pour filmer les scènes d'effets spéciaux, Alex Cox a recours à une jeune compagnie de la côte Ouest, la Movie Magic, autrefois associée à la Praxis Filmworks de Robert Blalack à l'époque de *The Day After*, à qui on commande les effets d'« évaporation » des personnes. Dans les premirs mois de 1984, alors que *Repo Man* est pratiquement achevé, prêt à sortir dans les salles, les responsables de distribution de l'Universal le bloquent, furieux du contenu démythifiant du film. Après des semaines de tractations le film sort en juin 1984 dans de très rares Etats américains, de façon à ne pas déranger les autres « géants » de la major comme *Firestarter*, *The Bounty* et *Conan Le Destructeur*.

ENTRETIEN AVEC ALEX COX

Quand vous est venue l'idée de réaliser *Repo Man* ?
Il y a quelques années, je vivais à Venice, pas très loin des studios de Roger Corman. J'avais un voisin, un ami, qui était dans la vie un « repo man », un enleveur de voitures. Comme à l'époque j'avais vraiment peu d'argent et que je n'avais rien à faire il m'a permis de tourner avec lui : ainsi nous allions ça et là avec sa voiture, à la recherche d'autres voitures à enlever ! C'est ainsi que j'ai appris tout ce que vous voyez dans le film sur la récupération de voitures.

C'est donc lui qui a été l'élément principal de l'inspiration du film ?
Oui, exactement. Il racontait tout un tas de choses que je fais dire au personnage de Harry Dean Stanton dans le film. Beaucoup de ses répliques sont sorties de la bouche de mon voisin, dont le nom est Mark Lewis. Exactement les choses qu'il me disait. Il semblait parfois perdre la tête, il était obsédé par son travail... dans nos tournées il nous arrivait de voir des gens si pauvres qu'ils n'avaient même pas de chaussures ! De sorte que, de ce point de vue je me sentais comme Otto, le personnage interprété par Emilio Estevez.

Comment avez-vous pu intéresser une major comme l'Universal à produire votre film ?
eH bien... c'est Michael Newsmith qui s'en est chargé, le producteur exécutif du film. C'est un homme très riche ; il possédait les droits de *Repo Man*, mais il ne savait pas si

ce film aurait ou non du succès. Il a donc convaincu l'Universal de dépenser 1,5 millions de dollars pour faire le film. Et lui-même nous a donné ensuite 1,3 millions de dollars...

Et quels ont été vos rapports avec l'Universal ? Je sais qu'il y a eu quelques désaccords entre les managers...
Oui, c'est vrai. Mais ceci ne s'est produit qu'au moment de la distribution, nous avons pu disposer de beaucoup de liberté. La véritable production de *Repo Man* ne les intéressait pas beaucoup car je crois que l'Universal a signé un contrat avec l'Union Studios pour ne travailler qu'avec des équipes techniques provenant des Union Studios de façon à employer dans leurs films un certain nombre de personnes. Nous au contraire nous faisions un film avec une équipe très restreinte, style Wim Wenders quand il vient aux Etats-Unis pour tourner. Nous avons fait comme lui, sans doute avec une équipe un tout petit peu plus large que la sienne, mais qui n'a rien à voir avec les équipes kilométriques d'Hollywood. Ainsi ils se sont tenus loin, et Universal nous a laissé une grande indépendance.

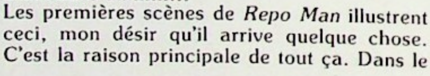
Cela signifie probablement que les idées qui entraient dans votre film ne plaisaient pas tellement aux managers de l'Universal ?
C'est exact ! Je pense que le film les a offusqués, parce que ce n'était pas ce qu'ils en attendaient. Ils pensaient que *Repo Man* ressemblait beaucoup à un film intitulé *Used Cars*, dirigé par Robert Zemeckis. Et donc, d'après eux, n'importe quoi qui aurait ressemblé à *Used Cars* aurait été sûrement bon ; toutefois je n'ai pas vu ce film et je n'ai donc même pas pu faire référence à quoi que ce soit qui s'y rapporte. Je me souviens qu'ils répétaient : « Mais pourquoi *Repo Man* possède-t-il ce début de « science-fiction » ? Qu'est-ce que cela vient faire avec un groupe de « repo men » ? Rien, bien sûr,... mais, vous savez, le film est comme il est ». C'est pourquoi à mon avis ils en ont été blessés, parce que c'était exactement le contraire de ce qu'ils attendaient...

Pour quelle raison n'ont-ils pas aimé *Repo Man*, selon vous ?
C'est assez difficile de dire ce qui peut les avoir choqués. Il s'agit délibérément d'un film d'action, et aucun personnage de cette histoire n'est bon à 100 %. Naturellement ceci se trouve être en parfaite contradiction avec toutes les traditions américaines dans le monde du cinéma ; dans presque tous les films américains l'on a un personnage qui ressemble vraiment à « un ange ». Et l'on est censé s'identifier à lui...
Il existe un mot pour désigner ces gens : W.A.S.P., White Anglo Saxon Protestants...

UNE ŒUVRE CONTROVERS°E

Harry Dean Stanton représente un vrai WASP mais dans le film il est si bizarre que l'on ne peut même pas l'identifier avec l'un d'eux. Tout ceci a un sens, c'est pour qu'aucun personnage ne soit totalement bon dans mon film. Mais l'Universal ne le voulait pas ainsi : ils s'attendaient à voir un *Flashdance* « on the road », en somme un vidéoclip à l'intérieur du cinéma.

Quel sens avez-vous souhaité donner à cette forte empreinte de science-fiction dans votre film ?
Aujourd'hui tout le monde est au courant de cette ligne « science fiction »... elle vient du fait que j'en ai le désir permanent. Je veux dire que chaque fois que je m'en vais, en voiture ou en moto, et qu'un policier m'arrête parce que je roule trop vite, ou que je n'ai pas d'immatriculation, eh bien j'ai toujours envie que quelque chose arrive au policier : par exemple qu'il explose ! (rires). Ou bien que quelqu'un arrive derrière et heurte sa voiture ! De façon vraiment violente bien entendu ! De toute manière, dans la réalité je ne veux pas *réellement* qu'un policier explose, mais dans un film...



Les premières scènes de *Repo Man* illustrent ceci, mon désir qu'il arrive quelque chose. C'est la raison principale de tout ça. Dans le script original le policier qui explosait était l'unique élément fantastique de *Repo Man*. Par la suite, pendant que nous tournions, le monteur est venu vers moi et m'a dit : « Les scènes du film sont presque toutes terminées. O.K. mais il y a longtemps que la voiture n'a plus rien fait ». Le monteur était Dennis Dolan, qui a continué : « N'est-il pas temps que la voiture fasse encore quelque chose ? » Et alors j'ai répondu « D'accord, mais qui va-t-elle tuer cette fois ? ». Et Dennis a répliqué : « Archie ». En effet au début Archie se contentait de disparaître. Aussi je lui ai dit : « Terrible ! Alors tournons une petite séquence où Archie ouvre aussi le coffre de la voiture et est désintégré ! ».
En outre dans le script original du film la voiture ne « volait » pas ; au lieu de cela à l'intérieur du coffre il y avait une bombe atomique...

Ceci évoque un film de Robert Aldrich...
Oui ! *En Quatrième Vitesse*. Le script original était très proche de *En Quatrième Vitesse :* comme la bombe était cachée dans le coffre de la voiture on ne savait pas si elle exploserait quand Otto volerait la voiture en partant. La première question était : que va-t-il arriver à Otto et à la bombe atomique ?
Vu sous cet angle cela aurait semblé un peu simpliste de faire sauter Los Angeles. Aussi avons-nous cherché une autre fin... La précédente fin de *Repo Man* se rapprochait beaucoup, thématiquement, du *Grand Silence* de Corbucci ! Je suis vraiment un fanatique du western-spaghetti et celui-là est mon préféré : le plus sordide et le plus cruel de tous ! Une chose incroyable : parce que le bon (Jean-Louis Trintignant) mourait, tous les bons mouraient ! Il n'y avait que le méchant (Klaus Kinski) qui survivait !

Quel rôle avez-vous désiré donner à la voiture ? Après tant de « haunted cars » c'est la première fois qu'on voit une « alien car »...
A dire vrai, j'aime mieux ne pas être trop clair quand j'explique ce qui se passe dans cette voiture. De toute évidence *quelque chose* se passe. C'est une voiture surnaturelle. Mais je ne crois pas que cela implique qu'il y ait pour la conduire des extra-terrestres : ce pourrait être quelque chose d'autre. Peut-être un ensemble de mécanismes, un astronef ; peut-être un engin doté d'intelligence, capable d'assurer sa propre protection. Ou alors ce peut être aussi une voiture temporelle. Il faut attendre et voir la suite ! Qui, bien entendu n'a pas encore été faite. Elle n'existe que dans ma tête, mais son titre sera *Beer lym*. Un jour, quand l'Universal m'aura complètement oublié, je le ferai !

« J'AIME LES PUNKS ! »

Pour en revenir à *Repo Man*, je crois qu'il offre parfois quelques clins d'œil vers le genre « on the road »...
A dire vrai le script original de *Repo Man* n'était pas autre chose qu'un « road movie ». La moitié du film se situait à Los Angeles, et l'autre moitié à l'orée du Mexique. Il s'agissait d'une très vaste chasse à travers le pays.
***Repo Man* traite aussi en profondeur de la vie des punks. Que pensez-vous d'eux, de leurs communautés de Los Angeles ?**
Oh, moi j'aime les punks ! Il y a effectivement de vrais punks dans *Repo Man*. Ce n'est pas un film comme *Valley Girls* où vous vous en souvenez, 45 jeunes figurantes des studios de Francis Ford Coppola entrent dans le rôle de teen-agers punks. Moi j'ai suivi mon idée : en ce cas précis certains d'entre eux sont vrais, ainsi le garçon à la tête rasée. Mainte-



Les rapports étroits d'un monde marginal...



... où la violence peut devenir le clef de la survie.

nant il n'est plus punk mais la première fois que je l'ai rencontré il l'était. Il y a de nombreux types de punks : il y a un bon film qui a été tourné à la même époque que *Repo Man* , c'est *Suburbia* ... de Penelope Spheeris, une fille qui a déjà fait *The Decline Of Western Civilization.* C'est une excellente réalisatrice, surtout quand elle dirige des enfants. Les adultes ne sont peut-être pas bien mis en valeur, mais les jeunes de *Suburbia* sont fantastiques. Et aucun d'eux n'est un professionnel : ce sont tous des punks qu'on a trouvés ici et là...

Pour quelle raison avez-vous choisi Robby Muller comme directeur de la photographie ?
Parce que c'est le meilleur directeur de photographie du monde ! (rires)

Vous avez eu beaucoup de chance qu'il soit libre. S'il ne l'avait pas été qui auriez-vous choisi ?
Dans ce cas-là, j'aurais opté pour Bob Richardson, un jeune qui grandit en talent de jour en jour ; c'est lui qui a tourné tous les inserts qui ont été ajoutés à *Repo Man*, parce que Robby Muller avait signé un contrat avec la production de *Paris, Texas*, et qu'on l'avait appelé. Il ne pouvait pas terminer la photo de *Repo Man*. De sorte qu'il n'a pas pu travailler à toutes les scènes rajoutées d'Archie : ces séquences ont été tournées avec Bob Richardson, qui évidemment n'a pas été accrédité comme directeur de la photographie pour cela, mais qui a fait un très bon travail.

Parlons maintenant des effets spéciaux : la désintégration des personnes dans *Repo Man* ressemble beaucoup aux scènes équivalentes du *Jour d'Après* et de *La Guerre Des Mondes*, parce qu'au début, on visualise le squelette, et puis plus rien...
Les effets ont été réalisés par cette même compagnie qui s'est occupée des « effets squelette » du *Jour D'Après*, la Movie Magic. Il s'agit d'un processus d'évaporation visualisé à travers de petits nuages, que l'on a produits en faisant tomber devant la caméra de l'huile mélangée à de l'eau, de façon à suggérer l'effet par le tremblement de l'air. Puis on a réussi optiquement l'ensemble.

Et pour ce qui est de la voiture brillante ?
Il y a eu deux façons de l'obtenir. La première c'est le « rotoscoping », c'est-à-dire que, lorsque la voiture n'était pas au premier plan, l'effet a été obtenu en la colorant image par image. Une animation pour ainsi dire. La seconde méthode c'est... une peinture, un vernis, une résine spéciale pour être plus précis. Il s'agit d'un type particulier de vernis, très réfléchissant, utilisé dans les procédés de front-projection. On peint un système de miroirs orientables d'une couleur donnée... presque de la colle. Puis on peint la voiture et on fait briller une source lumineuse selon les axes focaux de la caméra, en se servant d'un miroir à double face qui fait un angle de 45° par rapport à la caméra. Il s'agit d'une technique d'effets spéciaux très courante (c'est le système Zoptic, autrement dit Zoom Optic, perfectionné par Zoltan Perisic). Ce sont les mêmes choses qui ont été réalisées en front-projection pour *2001*, quand il y a les grands singes.

Les éléments de science-fiction de *Repo Man* évoquent beaucoup les films de science-fiction des années cinquante...
Oui, c'est vrai. J'aime tous ces films, surtout ceux qu'a dirigés Jack Arnold, comme *L'Homme qui rétrécit*. Seuls les films de science-fiction des années cinquante, comme *En quatrième vitesse* et *L'Invasion des profanateurs de sépultures*, avaient le pouvoir de parler. Ils représentaient le seul « niveau démocratique » car les temps étaient vraiment réactionnaires.

UN HOMMAGE A LA SF DES ANNÉES 50...

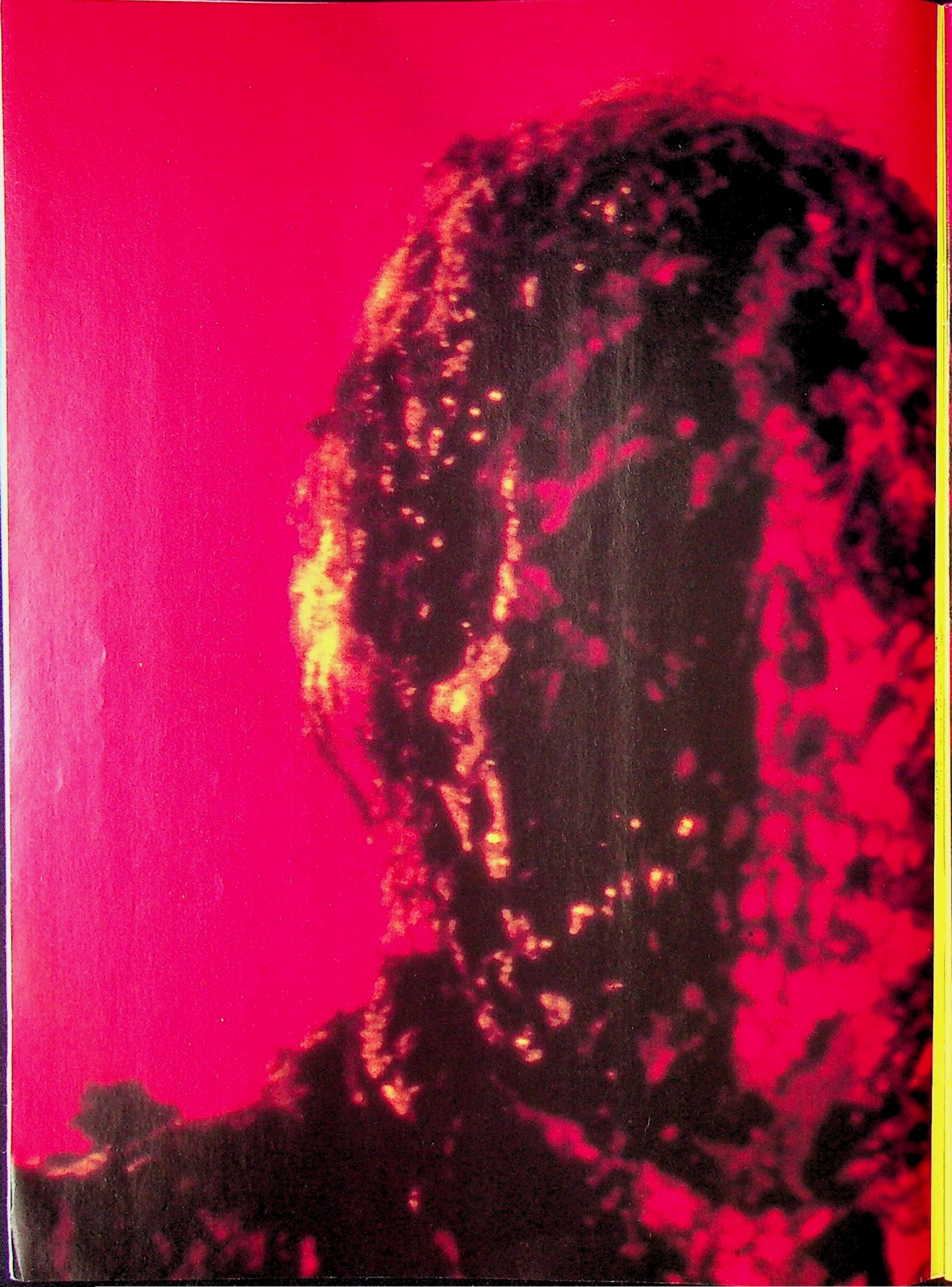
Beaucoup de metteurs en scène d'Hollywood ont débuté avec des œuvres de série B. Si un producteur vous demandait maintenant de tourner pour une major un film de vingt millions de dollars accepteriez-vous ou pas ?
Je ne me sens pas un metteur en scène de série A. Non, je crois que je préférerais avoir moins d'argent et me sentir plus libre. A mon avis si on vous donne tant d'argent, c'est aussi pour que vous ne discutiez pas trop. En ce qui me concerne, plutôt que vingt millions de dollars pour tourner un film aux Etats-Unis, j'aimerais mieux avoir cinq millions de dollars pour le faire au Mexique. Parce que le Mexique est vraiment un endroit fantastique, c'est presque un « old fashion » de l'Amérique.

Quels sont vos futurs projets ?
J'ai deux projets, pour lesquels je suis actuellement en discussion avec John Davidson, qui est le producteur de *Y-a-t-il un pilote dans l'avion ?* Avec lui je devrais tourner un film de motos, qui se situerait dans la période des prochaines élections, en 1988. Naturellement le film contiendra certains éléments fantastiques, même si c'est en moins grand nombre que dans *Repo Man*, en ce sens que ni la voiture qui vole ni le policier qui explose ne trouveront place dans le script ! (rires). Il est toutefois situé dans un futur où la réalité actuelle est passée rapidement : je m'attends à voir des soldats américains impliqués dans une guerre en Amérique Centrale, et ce sera là le contexte de l'histoire. L'autre film en projet est une histoire de science-fiction : il sera tiré d'un livre très connu de l'écrivain de science-fiction Harry Harrison, « Bill, le héros des Galaxies ». C'est un livre très amusant, qui se déroule dans le futur, deux siècles après nous environ ; il s'agit de l'histoire d'un jeune homme de la campagne qui se fait « rouler » et qui s'enrôle dans l'armée. Une armée futuriste où l'on combat et où l'on lutte dans l'espace extérieur...

Quel est votre budget pour le film science-fiction moto ?
Deux millions de dollars environ. Peut-être deux millions et demi, avec une compagnie indépendante.

Et pour ce qui est de l'autre ?
Si nous devions tourner *Bill, le héros des galaxies* aux Etats-Unis il pourrait alors coûter jusqu'à 20 millions de dollars. Mon espoir c'est de pouvoir le tourner au Mexique, dans les Studios Churubusco, où a été réalisé *Dune*. En somme des studios traditionnellement utilisés pour la science-fiction...

propos recueillis par **Guiseppe Salza**
(Trad. : Simone Matarasso-Gervais)



STEPHEN KING
ET
PETER STRAUB

TALISMAN

PAR DOUGLAS E. WINTER

Aucun roman fantastique n'a été attendu ces dernières années avec autant d'impatience que The Talisman, co-signé par Stephen King et Peter Straub. Cette rencontre entre deux des plus grands écrivains de la littérature gothique contemporaine (dont la traduction française devrait être publiée sous peu) offre aux amateurs le plaisir de découvrir un véritable chef d'œuvre ! Cette époustouflante odyssée d'un enfant dans deux mondes parallèles, tour à tour effrayante, tragique, chaleureuse et mouvementée, a immédiatement séduit Steven Spielberg, qui a annoncé une adaptation prochaine de ce fabuleux roman qui se démarque singulièrement de l'œuvre précédente de King et permettra sans doute à un vaste public de mieux connaître cet autre immense écrivain du fantastique qu'est Peter Straub. Douglas Winter nous présente ici une vue en direct sur la création du roman, tirée des interviews qu'il a réalisées pour sa biographie et son étude critique, « Stephen King : The Art of Darkness ».

L'histoire de l'écriture du *Talisman* a autant de qualités épiques que le roman lui-même. Elle commence voici sept ans, à la fin de l'année 1977, quand Stephen King et Peter Straub se rencontrent pour la première fois à Londres. Aucun des deux n'avait entendu parler de l'autre jusqu'à ce que, deux ans auparavant, King lise *Julia* de Peter Straub à la demande de son éditeur et écrive un court commentaire pour la couverture du livre. C'était « de loin le plus perceptif des commentaires reçus par le livre », se souvient Straub, qui vivait à l'époque en Angleterre. « Il avait une espèce de perception immédiate des objectifs que je cherchais à atteindre ». C'est en 1977, quand furent publiés *The Shining*, de King, et le roman de Straub *If You Could See Me Now*, que ces deux écrivains vivant chacun d'un côté de l'Atlantique et ne se connaissant toujours pas, commencèrent mutuellement à ressentir une remarquable affinité à travers la lecture des œuvres de l'autre.

Straub : *Il était clair que si j'avais un lecteur idéal quelque part dans le monde, c'était probablement Stephen King ; et il était également clair pour moi que la raison en était que ses buts et ses ambitions étaient très proches des miens... L'expérience de lire King pour la première fois fut semblable à la découverte soudaine d'un membre de la famille depuis longtemps perdu — la découverte d'un frère, vraiment — et je n'exagère pas.*

Ils commencèrent à correspondre. A peu près à la même époque, Stephen King et sa famille se préparaient à de longues vacances en Angleterre. A la naissance de leur troisième enfant, à la fin de l'été 1977, et avec le roman *Cujo* en cours d'écriture, ils partirent.

La première tentative de King pour rencontrer Straub tourna court quand, par un jour de pluie, il ne put trouver un taxi pour l'emmener chez Straub, dans un quartier de Londres appelé Crouch End. [L'expérience fut immortalisée dans une nouvelle, « Crouch End », écrite pour l'anthologie de Ramsey Campbell *New Tales of the Cthulhu Mythos*]. Quand les deux écrivains se rencontrèrent finalement autour d'un verre au Brown's Hotel, King suggéra à Straub de collaborer sur un roman. Le sujet fut à nouveau évoqué après un dîner chez Straub.

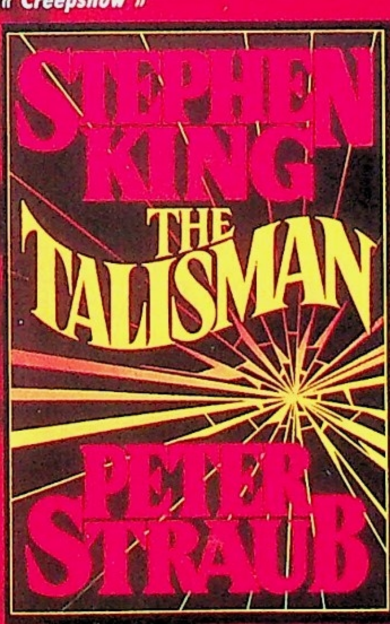
Straub : *Nous sommes restés debout très tard pour en parler, et nous avons décidé que nous pouvions le faire si nous repoussions l'écriture effective à plusieurs années de là car nous avions tous deux d'autres ouvrages sous contrats que nous devions écrire avant de pouvoir nous y mettre.*

King : *C'était la première fois que j'allais chez lui pour dîner — c'était la nuit où Bing Crosby est mort. Je n'oublierai jamais ça. Je suis rentré à la maison, et ma belle-sœur Stephanie, qui gardait les enfants, est sortie en courant et a dit « Vous ne devinerez jamais ce qui est arrivé ! Bing Crosby est mort ! » Et j'ai répondu : « Bien, comme ça on n'aura plus de films de sa série* En route pour quelque part. » *Elle était horrifiée.*

Les King décidèrent très vite que l'Angleterre n'était pas faite pour eux. Leur séjour prévu pour un an fut raccourci à trois mois, et ils retournèrent dans le Maine en décembre 1977 — mais les projets concernant le *Talisman* continuaient.

King : *Le livre devenait un peu plus sérieux à chacune des conventions de fantastique auxquelles nous assistions. Et finalement, nous avons fini par trouver*


« Creepshow »

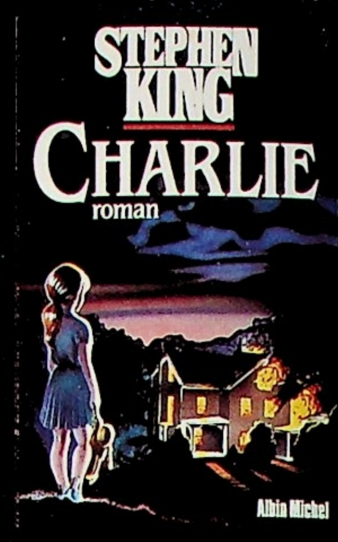




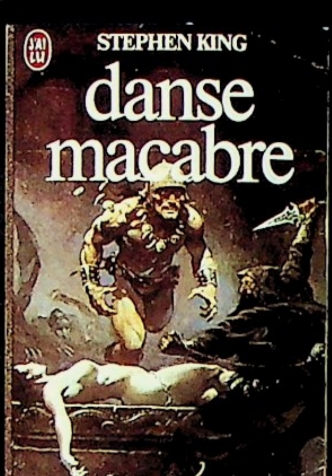
Le choc d'une rencontre aux frontières du talent et de l'imaginaire.

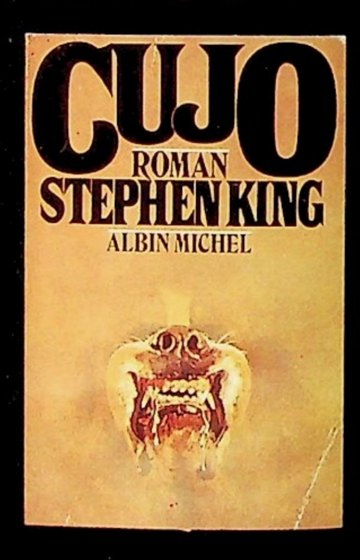






Inspirateur privilègié des plus illustres cinéastes du genre, Stephen King a vu ses romans successivement adaptés à l'écran avec plus ou moins de bonheur...





S'il ne parvint pas à conserver totalement l'esprit du roman de Straub, John Irvin en restitua cependant le mystère et la poésie à travers son film, « Le fantôme de Milburn ».

un moyen de faire publier le livre — en grande partie grâce à « Danse macabre » (1). Nous avions alors le même éditeur — Putnam — et quand il devint possible pour Berkley de sortir l'édition poche, tout apparut réalisable, parce que ce sont les gens de l'édition de poche qui tiennent le marteau, quand il s'agit d'argent.

Ce n'est qu'en 1980 que l'histoire fut développée, quand Peter Straub rentra aux Etats-Unis après une absence de dix ans, pour s'établir dans le Connecticut, dans le sillage de l'énorme succès remporté par *Ghost Story*. *« A chaque fois que nous nous rencontrions »*, note-t-il, *« nous tentions de sortir une idée ou deux, pour voir vers quoi tout ça se dirigeait »*. Un jour, alors que Straub et sa famille rendaient visite aux King, une « comique série de mésaventures » dans laquelle une bande vidéo tenait un grand rôle, obligea les deux écrivains à parcourir les soixante-dix kilomètres séparant Center Lovell et Portland, dans le Maine, à plusieurs reprises. *« Il y avait des millions de boîtes de bière vides ferraillant dans le véhicules de King »* glousse Straub, *« et nous avons réussi à mettre en forme l'essentiel du livre »*.

Les prémisses du livre ont été conçues par King, mais il attribue la vitalité du livre à Straub.

King : *C'est une idée que j'ai eue quand j'étais au collège. Je devais avoir dix-neuf ou vingt ans quand me vint l'idée d'écrire une histoire à propos d'une actrice ratée et de son fils vivants dans une station balnéaire déserte sur la côte Atlantique, tandis qu'elle attend de mourir, et de voir ce que cela donnerait. Et il m'apparut que le gosse tenterait de trouver quelque chose qui puisse la sauver.*

J'ai commencé un texte — ça s'appelait « Verona Beach » — et puis je l'ai simplement laissé tomber, parce que je n'étais pas capable de maîtriser un truc comme ça à cette époque. Aussi, je l'ai ressorti quand nous lancions des idées, et c'est celle à laquelle Peter a accroché. Ses modifications semblaient vraiment y injecter de la vitalité — suffisament pour que l'idée fonctionne. C'est pourquoi en un sens c'est probablement plus son livre que le mien.

En 1981, un plan fut établi — une approche inhabituelle pour les deux écrivains, chacun tendant à travailler à l'instinct, sans notes détaillées d'aucune sorte.

Straub : *J'avais écrit les deux tiers de « Floating Dragon » et Steve arriva au printemps. Nous sommes restés dans mon bureau pendant près de trois jours, parlant de ce qui se produirait réellement au début du livre. Ce fut une période très, très intense. Puis il revint, après que j'aie eu terminé « Floating Dragon », et nous avons commencé à l'écrire sur ma machine à traitement de texte. Nous ne faisions que lancer des flèches dans l'obscurité, en essayant de voir où allait l'histoire. Steve m'a surpris une nuit en tapant nos notes et en les arrangeant sous une forme organisée, plus cohérente. J'ai fait la même chose pour le reste de notre plan ; le résultat fut un plan long et élaboré pour la première moitié du livre — environ vingt-cinq ou trente pages qui furent notre plan de travail original. Il fut assez loud à manier en fait, parce qu'il contenait beaucoup trop de choses, ainsi que nous nous en rendîmes compte par la suite. Il est tout de même intéressant à lire ; il montre que ces deux types étaient pleins d'ambition.*

L'écriture commença en été



Stephen King insuffla une vie diabolique et meurtrière à la flamboyante « Christine », que Carpenter manœuvra fort habilement sur nos écrans.

1982. Presque tout de suite les deux écrivains furent confrontés à l'étonnant mélange de leurs styles pourtant disparates. (King a défini sa prose comme « l'équivalent littéraire d'un Big Mac avec une grande portion de frites » alors qu'il décrit l'écriture de Straub comme « la bonne prose... ajustée telle une serrure à horlogerie »).

Straub : *Nous avons eu une autre période extrêmement intense mais néanmoins amicale, pendant laquelle nous avons écrit les premiers chapitres sur ma machine. Puis nous avons su que ça marcherait, parce qu'il n'y avait pas de problème de ton, et qu'il n'y avait pas de problème à travailler ensemble — nos styles semblaient se mélanger. Le livre a sa propre sonorité ; il ne ressemble pas à Steve. Et c'est très bien — c'est ce que nous voulions.*

Je ne pense pas qu'il soit possible, vraiment, pour qui que ce soit, de dire qui a écrit quoi. Il y a eu des moments où j'ai délibérément imité le style de Steve, et il y a eu des moments où il a, par jeu, imité le mien.

King : *Nous étions tous deux d'accord sur le fait qu'il serait bien de faire le livre sans coutures — que cela n'apparaisse pas comme un jeu pour les lecteurs d'essayer de découvrir qui avait écrit quoi. Quand j'ai travaillé sur ma moitié de correction, j'ai parcouru de larges portions du manuscrit sans être sûr moi-même de qui avait écrit quoi. En fait, pendant ma lecture, il m'est arrivé à plusieurs reprises de penser que j'avais fait un travail sacrément bon, et il s'est avéré qu'il s'agissait de Peter. Et la seule façon dont je pouvais le voir, c'était dans la manière de taper. Il fait un double espace après les points et entre les tirets, ce que je ne fais pas. A un moment, nous avons un pistolet mitrailleur Uzi, et Peter l'écrivait Uzzi. Je lui ai dit « Peter, c'est vraiment bizarre, cette façon dont tu épelles Uzi ». Il m'a répondu « Regarde donc comment tu écris cimetière ! » (2).*

SOUS LE SIGNE DE L'ÉLECTRONIQUE

Le jeu dans l'écriture du roman ne s'est cependant pas réduit à l'imitation du style de l'autre. Les plaisanteries internes abondent en effet dans *Le Talisman*, depuis les noms de lieux (tel *Rainbird Towers* — les tours de Rainbird —, d'après l'assassin borgne de *Firestarter*) jusqu'à l'hommage à leur collègue, l'écrivain d'horreur Michael Mc Dowell par l'intermédiaire de la femme alligator à peine entrevue, sortie tout droit de son roman en six volumes, *Blackwater*.

Le livre a été écrit linéairement, du début à la fin, chacun des deux auteurs écrivant à tour de rôles une portion du livre, reprenant là où l'autre s'était arrêté, le choix des passages écrits par chacun ne dépendant pas des personnages, ni du décor, ni même des chapitres ou des sous-chapitres.

Straub : *C'était totalement au hasard. Quand l'un d'entre nous le prenait, il poursuivait en général jusqu'à un point où il pouvait l'interrompre en sentant que c'était bien. Aussi avons-nous ignoré dans l'ensemble les directives que nous nous étions fixées. Nous avancions jusqu'à une coupure naturelle. D'une manière générale, nous avons commencé à l'écrire d'une façon rigide, et nous avons terminé en le faisant d'instinct, ce qui était de loin la meilleure des deux méthodes.*

Les pages étaient échangées électroniquement, par l'intermédiaire de communications téléphoniques à l'aide d'un modem, entre leurs deux ordinateurs.

King : *C'était un peu comme jouer au tennis. Il envoyait ce qu'il avait, je travaillais alors pendant trois ou quatre semaines et lui retournais tout ça. J'aimais vraiment cette façon de travailler — en partie parce que les écrivains sont flemmards. C'était merveilleux — le livre grossissait sans que je fasse quoi que ce soit. Mais c'était également un peu comme par le passé, quand je recevais le Saturday Evening Post avec ses feuilletons. Quand Peter m'annonçait qu'il allait envoyer quelque chose, je devenais très excité parce que j'allais avoir un peu plus de l'histoire à lire.*

Aucun des deux ne révisa ce que l'autre avait écrit jusqu'à ce que le livre soit terminé.

Straub : *Je crois que nous nous sommes montrés tous deux un peu susceptibles sur ce sujet. Mais en tout cas, nous avons accepté ce que l'autre a fait jusqu'à ce que le livre soit fini. Puis, dans la dernière correction, nous nous sommes donnés carte blanche pour corriger le travail de l'autre. Et il y a eu des moments où j'aurais souhaité que nous ayons fait tout le livre de cette façon, parce que ce fut une expérience merveilleuse et très profonde, et quelque chose que très peu d'écrivains ont eu la chance de connaître. C'est comme de radiographier l'esprit de quelqu'un quand vous révisez ses écrits de cette façon.*

Le livre tel qu'il est une fois terminé représente environ le quart de ce qu'il devait être.

King : *Le problème avec* The Talisman *a toujours porté sur la longueur. Le livre avait été conçu comme une histoire du style « trouve le et rapporte le », par opposition au « Seigneur des Anneaux » qui est du type « prend le et débarasse t'en ! ». Mais nous avons commencé à*

comprendre que nous n'avions planifié que la moitié du livre — c'est-à-dire que nous avions fait le plan jusqu'au point où Jack trouve ce qu'il cherche, et nous avions laissé la partie où il le rapporte pour une autre séance de planification. Sauf qu'en novembre 1982 nous avions déjà quelque chose comme 600 pages de texte. Et nous voilà assis à nous regarder l'un l'autre, et à nous dire qu'il faut absolument faire quelque chose. Nous avons échangé pas mal d'idées, parce qu'il y avait des tas d'incidents dont nous avions parlé pour le retour, et il y avait des incidents qui devaient se dérouler dans la première partie et auxquels nous n'étions pas encore arrivés, et nous avons commencé à comprendre que ça allait être long.

Straub : *Cela aurait fait un roman de quatre mille pages. Et Steve et moi serions morts tous les deux, si nous étions toujours en train d'essayer d'écrire cette chose !*

Pour le jour de l'an 1983, les deux familles se rencontrèrent à Boston, au Long Wharf Marriott. Cette nuit-là, après que leurs femmes et leurs enfants soient allés se coucher, Straub et King restèrent debout à boire et menèrent « le grand putsch du Jour de l'An » durant lequel le livre fut radicalement retaillé et rebati, acquérant sa structure et sa longueur définitives.

King : *Il devait être près de minuit. Nous étions assis dans un bar, parlant de choses et d'autres. Et nous avions trop bu tous les deux. Je me levai, et allai aux toilettes, et tandis que j'étais là, je me suis dit « suppose qu'ils le trouvent, et le clan du mal se désagrège d'un coup, et ils rentrent tout simplement chez eux, sans problème ». Aussi, je suis revenu voir Peter, et je lui ai dit « j'ai eu cette idée pendant que je pissais... ».*

Straub : *Oui, c'est ce qu'il a fait. Il est allé aux toilettes, et quand il est revenu, il m'a expliqué son idée. C'était brillant, et ça collait. Puis nous avons parlé de la façon dont nous pouvions finir le livre, et ça a pris forme très vite — d'une façon qui sur le plan émotionnel a été très intense pour moi. Nous avons commencé à entrevoir la fin, et la façon dont nous la voyions, la façon dont nous l'avons tous deux mise en forme fut une série de panneaux aux couleurs très brillantes — comme une série de tapisseries — qui portaient en eux constats très simples. Et du fait de la simplicité de l'ensemble, l'effet, je crois, fut irrésistible.*

UNE AVENTURE DANS DEUX MONDES PARALLELES

Le Talisman commence le 15 septembre 1981, alors qu'un enfant nommé Jack Sawyer se trouve sur la plage d'Arcadia, sur la côte du New Hampshire, « là où l'eau et la terre se mélangent... Il avait douze ans et était grand pour son âge. La brise marine ramena en arrière ses cheveux bruns, probablement trop longs, dégageant un front clair... Sa vie semblait aussi changeante, aussi incontrôlée, que la houle devant lui ». Bien qu'il ne sente alors qu'une menace confuse, Jack Sawyer s'engagera bientôt dans une quête épique — un long voyage d'une côte à l'autre — dont l'issue pourrait déterminer le destin de cette Terre... et d'autres mondes tout aussi bien.

Jack a été amené à Arcadia Beach par sa mère, Lily Cavanaugh, « reine de vingt ans de films de série B ». Mourant d'un cancer, elle avait brusquement quitté leur maison sur Rodeo Drive, à Los Angeles — tout d'abord pour louer un appartement sur Central Park, puis pour se retirer plus loin encore, dans un hôtel tranquille, l'Alhambra Inn, sur la côte du New Hampshire. Lors de leur arrivée, Jack croit voir un arc en ciel sur le toit de l'hôtel : « Une espèce de signe, une promesse de jours meilleurs. Mais il n'y avait pas d'arc en ciel ». L'état de santé de sa mère ne fait que s'aggraver, accéléré encore par les persécutions du cupide et retors ancien associé de son père, Morgan Sloat, qui ne semble pas vouloir prendre seulement son argent à Lily, mais également sa vie. Seul le rêve de l'arc en ciel, qui semble promettre un pays semblable à celui d'Oz, offre de l'espoir à Jack et à sa mère.

Le grand roman américain de l'enfance, le roman de Mark Twain « *Les aventures de Huckleberry Finn* » (publié pour la première fois en 1884, soit juste cent ans avant *The Talisman*) se termine avec Huck regardant vers l'ouest, prêt à « partir pour le Territoire » qu'il a cherché sans jamais le trouver, dans ses voyages avec Jim le nègre, en descendant le Mississippi. Jack Sawyer, qui entreprendra le voyage vers l'ouest, est un amalgame de ces enfants-aventuriers de fiction, à la fois imprégnés de leurs traditions et pourtant totalement modernes. (Il se nomme peut-être Sawyer, mais on nous dit dès le début que « Oncle Tom était mort »). Dans une foire déserte d'Arcadia Beach, Jack trouve son propre Jim le nègre — le vieux mais sans âge Speedy Parker, qui l'appelle « Jack le voyageur », le surnom même que lui donnait son père décédé. Préfiguré par Dick Hallorann dans *Shining*, et par Bud Copeland dans *Shadow-land*, Speedy est la porte vers la sauvagerie des instincts et la terreur primitive que Jack doit affronter. Il révèle à Jack que les rêves éveillés qu'il faisait étant plus jeune sont réels, et que, en buvant le jus d'une bouteille de vin à bon marché, Jack peut « s'envoler » — se catapulter dans un autre monde appelé le Territoire, un pays « foncièrement bon » figé dans un passé médiéval et agraire... le pays à l'abri du temps immortalisé dans le cycle de *Narnia* de C.S. Lewis et dans tant d'autres classiques du merveilleux fantastique. Un voyage à travers ce pays, apprend Jack, conduira à une chose appelée le *Talisman* — l'unique espoir de survie de sa mère.

Stephen King devint directement concerné par le 7e art en écrivant son premier scénario pour « Creepshow » (où il fit également ses débuts de comédien !)

King : *J'ai commencé à être très excité par l'idée de ce livre, de la façon dont je le suis toujours quand je pense avoir vraiment découvert quelque chose de totalement nouveau, que personne n'a fait auparavant. Et puis, bien sûr, vient la chute — dans ce cas, ce fut de lire « le magicien d'Oz » à mon fils Owen, et de comprendre que Franck Baum avait utilisé la notion du « plongeon » dans un autre monde des années plus tôt. Mais nous nous sommes bien amusés avec cette idée, et je crois que c'était vraiment un tour d'adresse. C'était l'un des avantages qu'il y avait à travailler avec Peter — tout ce que nous faisions tendait plutôt dans la direction de la « confection » d'un livre, ce n'était pas cette espèce de chaleur d'incandescence que j'ai toujours ressenti avec mes livres, à l'exception de « Dead Zone », qui ont toujours semblé se former tous seuls.*

La dualité implicite dans le premier roman de King traitant d'une quête épique, *Le Fléau*, et dans cette galerie des glaces magique qu'est *Shadowland*, de Straub, est explicite dans le *Talisman*. Le Territoire constitue un monde parallèle dans le sens le plus vrai : les gens, les lieux, les évènements sont reproduits là et se reflètent à leur tour sur nous, bien que les causes et les effets soient apparemment déplacés. Ainsi, la Seconde Guerre Mondiale a peut-être pour origine une révolte de palais dans le Territoire, tandis que les essais nucléaires au Nevada et dans l'Utha ont peut-être eu pour conséquences de transformer les royaumes de l'ouest du Territoire en ces « Terres Désolées », ravagées et apocalyptiques.

Jack découvre que la plupart des gens ont un double — un « jumeau » — dans le Territoire. Sa mère, la reine de la série B, est jumelée avec Laura De Loessian, la reine de ce fantastique autre-monde, à présent en proie à une étrange maladie du sommeil. Le mauvais Morgan Sloat — aussi fainéant et bouffi que son nom l'implique (3) — est reproduit en Morgan d'Orris, prétendant à la succession du trône, affublé d'un pied-bot. Mais Jack Sawyer n'a pas d'autre lui-même ; son Jumeau, qui mourut étant enfant, était appelé Jason — ce qui ne se réfère pas uniquement à la mythique quête pour ce talisman qu'était la Toison d'Or, mais s'avère bien être le nom correspondant à Jésus dans le Territoire. Bien que Jason ait été assassiné dans son sommeil par Morgan, il revit en Jack. (« Les gars dans le genre de Jason ont une façon à eux de toujours revenir », comprend Jack). Son côté Jason est la personnification de la mythologie héroïque classique que King et Straub évoquent au travers du *Talisman*.

King : *C'est un livre très mythique. Pour moi, la chose la plus merveilleuse en ce qui le concerne c'est la façon très dix-*

huitième, dix-neuvième siècle dont l'histoire est racontée et également les efforts que nous avons faits pour créer de grands archétypes.

Nous étions intéressés par le concept du héros dans la littérature. Nous parlions du héros en termes de quête, de la transformation du héros en mythe, puis son retour à un rôle moins important quand la quête est terminée. « Huckleberry Finn » est un roman picaresque dont la quête n'a pas d'objet spécifique ; aussi nous sommes nous plutôt intéressés à des choses comme la vie de Jésus, l'histoire du Roi Arthur, Sire Gauvin et le Chevalier Vert. Nous avons parlé de ces choses, et quand nous avons écrit le livre, elles ont filtré comme des sédiments. Il est clair que *The Talisman* n'est pas le roman d'horreur que beaucoup de lecteurs pouvaient attendre de ses auteurs. Straub espère que ce livre aidera à effacer l'étiquette attachée à leurs noms.

Straub : *Si Steve écrivait une histoire d'amour, les éditeurs baseraient leur publicité sur le thème « une histoire d'amour par le maître de l'horreur ». La réputation d'être un écrivain d'horreur, c'est comme de porter un long manteau — il s'étend derrière vous et ne vous couvre jamais plus. Je ne vois rien de mal là-dedans — les gens ont besoins de tiroirs pratiques dans leur cerveau pour vous ranger. Et je ne pense pas qu'ils s'inquièteront beaucoup s'ils lisent le roman, le trouvent excitant, beau, émouvant, mais qu'il ne s'agisse pas d'un roman d'horreur conventionnel.*

Bien que le roman cite à la fois *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*, il s'agit moins d'une évocation consciente de Mark Twain que le lecteur pourrait s'y attendre.

Straub : *Nous avions Twain à l'esprit depuis le début, mais le livre terminé laisse supposer que nos efforts étaient plus conscients qu'ils ne le furent en réalité. Je sais que nous avions Tom Sawyer à l'esprit quand nous avons nommé Jack ; mais nous n'avions vraiment pas Twain en tête pendant tout le temps qu'a duré l'écriture du livre.*

Jack Sawyer n'est pas le seul personnage nommé avec une certaine intention. Sa tante, Helen Vaughan, a une homonyme dans *Le Grand Dieu Pan* d'Arthur Machen, et deux personnages moins agréables, Smokey Updike et Sunlight Gardener ont été nommés — d'une façon totalement pince sans rire — par référence à John Updike et John Gardner, deux écrivains portés aux nues par la critique qui a si souvent rejeté les histoires d'horreur et de fantastique.

Durant l'écriture du *Talisman*, King lut tout ce que Twain avait écrit sur Huck Finn et Tom Sawyer.

King : *Tout — et il en a écrit beaucoup. L'essentiel l'a été pour payer sa maison, et beaucoup n'était pas bon, mais j'ai tout lu — vous savez, comme les histoires « Tom Sawyer à l'étranger », « Tom Sawyer, détective privé ». Mais il n'y a pas tellement de Twain dans* Le Talisman. *Il n'y a jamais le sentiment de Huck regardant le monde autour de lui et disant « Bon sang, que tout ceci est bien ». Jack n'est jamais heureux. La plupart de ce qu'il voit ne lui fait pas battre le cœur — les seules fois où il se sent vraiment bien au cours de son voyage, me semble-t-il, c'est quand à deux ou trois reprises au cours de ses expériences dans le Territoire, il est submergé par la beauté et une sensation de bien-être.*



Elément visuel moteur de « Firestarter », le feu ravage et dévore un à un les protagonistes de ce drame puissant.

Le Talisman évoque consciemment l'essai controversé de Leslie Fiedler, « Come Back to the Raft Ag'in, Huck Honey ! » (4) qui le premier explora l'intense courant d'homosexualité présent dans *Huckleberry Finn* et d'autres romans américains classiques.

Straub : *Ces choses sont là en partie parce que nous sentions tous deux que nous étions dangereusement proches d'écrire un roman pour la jeunesse, et nous voulions être sûr que cela n'aurait rien à voir avec Walt Disney, aussi avons nous voulu y introduire un certain nombre de choses crues, ouvertement sexuelles, choquantes. Nous avons trébuché là-dessus alors que nous étions en train de travailler sur le plan. Aussi est-ce là comme un motif thématique, mais cela ne devrait en aucun sens être pris comme une réfexion sur l'homosexualité.*

La guérison de la mère de Jack n'est pas le seul but de la quête du garçon — la figure implicite de la mère dans *Le Talisman* est la Terre-Mère, souillée par la civilisation moderne dont l'expansion est semblable à un cancer. Morgan Sloat, en apprenant le secret du Territoire, a cherché à plier son peuple et ses terres à sa volonté. Il a importé la magie noire de la technologie moderne, incluant les armes automatiques et les explosifs ; plus important, il a infecté ces terres et ces gens avec une façon de considérer les choses empreinte d'une stérile et maladive rationnalité propre à notre monde. Le romantisme et l'enchantement du Territoire déclinent aussi vite que la santé de sa reine endormie ; Sloat et les moteurs cancérigènes du « progrès » l'emportent sur l'ancienne sagesse, sur l'intimité qui existait entre l'humanité et son environnement. Les forces du mal, les auteurs sont clairs sur ce point, sont celles de l'Amérique moderne où « Jack le voyageur » doit vivre aux franges de la civilisation, survivant dans la sous-société des nomades de ce que King appelle « l'Amérique de Reagan » : « le flux et le reflux d'une sous-classe, la lie de la société, ces gens de la rue qui subissent la loi des autres, les sans foyer à la dérive juste sous le regard de chacun ».

Straub : *Ce que Steve décrit comme « l'Amérique de Reagan » est presque implicite dans les éléments que nous avons assemblés pour le livre. Le livre semble traiter de la mort de la terre, du terrible empoisonnement de la terre. Il est, entre autre chose, absolument anti-nucléaire.*

Quand je pense au Talisman, *je dois regarder au travers de ce paysage encombré de cadavres, plein de sang et de corps démembrés. Mais même si le livre est plein des bruits de coups de feu et des roulements de tambours, je pense qu'il est également empli de chaleur et d'affection. C'est un livre très tendre, beaucoup plus que quiconque aurait pu s'y attendre.*

Comment *Le Talisman* vient-il s'intercaler entre les autres romans de King et de Straub ?

King : *Comme le disait Casey Stengel (5), vous n'avez qu'à lui mettre un astérisque.*

Straub : *Le fait que nous écrivions un livre si long, en passant autant de temps sur des épisodes séparés, m'a obligé à une espèce de simplicité de narration que je n'aurais pas eue autrement. Il est beaucoup plus simple que ce que je fais habituellement — c'est-à-dire qu'il n'est pas assemblé en fragments provenant d'une poignée d'histoires apparemment sans rapports, qui est ma façon d'écrire habituelle. Du fait que Steve était mon collaborateur, le livre et plus « à cœur ouvert ». Je pense que l'on peut trouver de la chaleur et de la générosité dans mes livres, mais elles ne sont en général pas exprimées aussi ouvertement. Il contient probablement les mêmes névroses que mes autres livres, mais comme je ne sais pas au juste ce qu'elles sont, je ne peux les identifier. Je sais que j'ai beaucoup appris grâce à ce livre ; et peut-être son influence sera-t-elle discernable dans mes prochains ouvrages.*

King : *A l'exception de « Julia », Peter a toujours montré à travers ses livres un intérêt pour les garçons qui deviennent des hommes, et pour l'éducation des garçons. Et ce livre traite de l'éducation d'un garçon de plusieurs façons. Je pense qu'il traite également d'un conflit dans les styles de vie que nous connaissons tous trop bien — le style de vie d'un garçon qui est élevé pour faire de l'argent.*

Straub : *Il semble être un peu plus près des centres d'intérêt de Steve, en ce sens qu'il écrit beaucoup plus sur les enfants que je ne le fais. Et ceci est vraiment un bon livre sur un gamin. Il y a certains courants œdipiens*

Suite page 82

Notes du traducteur :

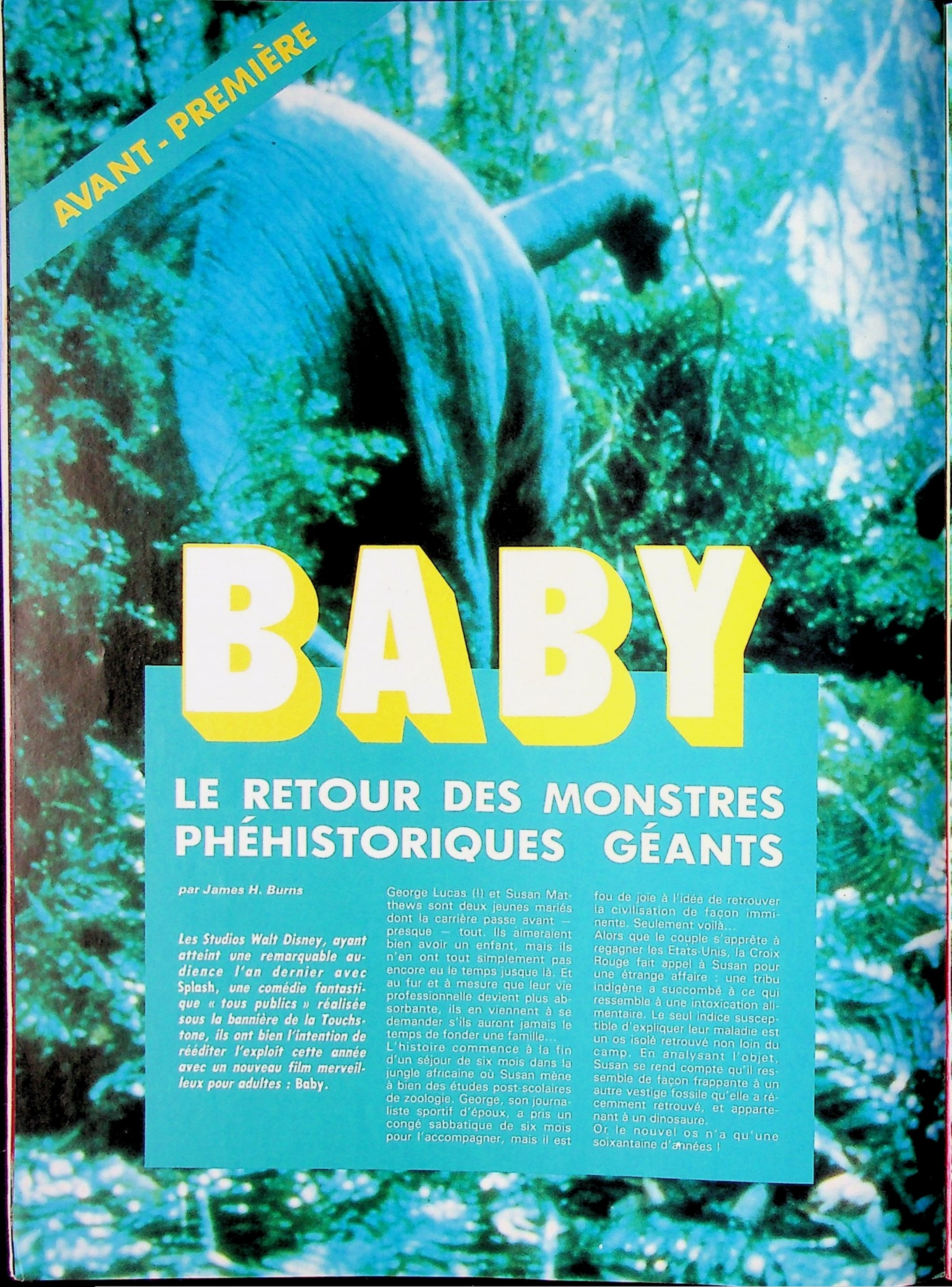
(1) Rien à voir avec le recueil de nouvelles paru en France sous ce même titre. Il s'agit en fait d'un essai de King traitant du Fantastique à travers tous ses supports : livres, films, émissions de radio...

(2) Allusion à *Pet Sematary* (encore inédit en France) qui devrait s'écrire en fait Pet Cemetery mais, le livre traitant d'enfants, King en a écrit le titre comme les enfants eux mêmes l'auraient fait : phonétiquement.

(3) Sloat : phonétiquement quasi identique à « sloth » qui signifie paresse, fainéantise. (C'est également le nom anglais du « paresseux »).

(4) Reviens sur le radeau, Huck chéri !

(5) Joueur de Baseball américain.



BABY

LE RETOUR DES MONSTRES PHÉHISTORIQUES GÉANTS

par James H. Burns

Les Studios Walt Disney, ayant atteint une remarquable audience l'an dernier avec Splash, une comédie fantastique « tous publics » réalisée sous la bannière de la Touchstone, ils ont bien l'intention de rééditer l'exploit cette année avec un nouveau film merveilleux pour adultes : Baby.

George Lucas (!) et Susan Matthews sont deux jeunes mariés dont la carrière passe avant — presque — tout. Ils aimeraient bien avoir un enfant, mais ils n'en ont tout simplement pas encore eu le temps jusque là. Et au fur et à mesure que leur vie professionnelle devient plus absorbante, ils en viennent à se demander s'ils auront jamais le temps de fonder une famille...

L'histoire commence à la fin d'un séjour de six mois dans la jungle africaine où Susan mène à bien des études post-scolaires de zoologie. George, son journaliste sportif d'époux, a pris un congé sabbatique de six mois pour l'accompagner, mais il est fou de joie à l'idée de retrouver la civilisation de façon imminente. Seulement voilà...

Alors que le couple s'apprête à regagner les Etats-Unis, la Croix Rouge fait appel à Susan pour une étrange affaire : une tribu indigène a succombé à ce qui ressemble à une intoxication alimentaire. Le seul indice susceptible d'expliquer leur maladie est un os isolé retrouvé non loin du camp. En analysant l'objet, Susan se rend compte qu'il ressemble de façon frappante à un autre vestige fossile qu'elle a récemment retrouvé, et appartenant à un dinosaure.

Or le nouvel os n'a qu'une soixantaine d'années !



BABY



Un bon scénario, d'excellents acteurs et de remarquables techni[...] laissent augurer pour Baby, une aventure fantastique située au [...] un succès artistique et financier... (Ci-dessus : William Kaat et [...]

La découverte des jeunes savants — et leur vie privée, par la même occasion — est menacée par le Dr Eric Kiviat, un paléontologiste envoyé par le gouvernement et avec lequel Susan a fait ses études. Pendant toute sa carrière, il a été pour ainsi dire été obsédé par la légende de *Mokele Mbembe*, ce mythe selon lequel les dinosaures seraient encore parmi nous. Rien ne pourrait empêcher Kiviat d'être le premier à capturer un dinosaure. Après tout, c'est l'instant qu'il a attendu toute sa vie. Il n'aura de cesse que la découverte de Susan ne devienne la sienne.

A l'insu de son élève, Kiviat organise une patrouille et part en quête du *Mokele Mbembe*, mais, ainsi qu'on ne tardera pas à le découvrir, il s'engage dans la mauvaise direction. Susan et George, quant à eux, remontent la rivière, et grâce à une carte tracée par le chef de la tribu décimée, ce n'est pas un dinosaure vivant qu'ils découvrent, mais *trois* : le père, la mère et le petit ! Complètement ignorée de la civilisation, la petite famille vit tranquillement sa vie dans une région inexplorée de la forêt des pluies africaine.

Mais il ne faut pas longtemps à Kiviat et à ses mercenaires pour parvenir à la retraite de ces animaux primitifs — encore qu'ils ne se rendent pas tout de suite compte de la présence de Susan et George. Ses hommes commencent par prendre peur et, succombant à la panique, tuent le père dinosaure, puis, se calmant, parviennent à maîtriser la mère et à la capturer, dans l'intention de la ramener à la civilisation. Kiviat espère ainsi révéler « sa » découverte au monde et devenir « le plus grand savant du siècle. »

Dans leur hâte, Kiviat et ses hommes ne prennent même pas conscience de la présence du troisième brontosaure. Epouvantés par les agissements de Kiviat, Susan et George prennent sur eux de réunir « Baby » — Bébé — et ce qui lui reste de famille. Leur mission ne sera pas des plus simples, car ils sont en outre décidés à libérer la mère... Faisant fi de ses grands rêves de célébrité et de gloire au service de la science, Susan part du principe qu'il est de son devoir de faire en sorte que ces créatures vivent leur vie comme il se doit.

La grande aventure qui s'ensuit — à un moment donné, la mère dinosaure met à sac une ville africaine — est entrecoupée de ce que l'un des responsables du Studio Disney appelle « des moments de détente et de tendresse ». Au fond, il est vrai que Susan et George ont fini par avoir un enfant, même si ce n'est qu'à titre temporaire.

UN PASSÉ GLORIEUX

Depuis *le Monde perdu* de 1925, les réalisateurs de films de science-fiction se sont attaqués plus d'une fois à la représentation des monstres préhistoriques. Les films de dinosaures qui firent appel à des modèles réduits animés image par image, comme *La Vallée de Gwangi* de Ray Harryhausen et *When Dinosaurs Ruled the Earth* de Jim Danforth, furent en général plus réussis.

Le genre devrait d'ailleurs réserver le plus souvent bien d'heureuses suprises aux spectateurs, ainsi Journey to the Beginning of Time et One Million B.C, ou *Godzilla* (que l'on reverra à l'écran cette année), voire *The Beast from 20,000 Fathoms*, adapté d'une nouvelle de Ray Bradhbury intitulée *The Fog Horn* (« La Corne de Brume », qui bénéficiait d'effets spéciaux signés Harryhausen et dont nous ne sommes pas prêts d'oublier les animaux préhistoriques placés dans un décor moderne !

Curieusement, la vogue récente du cinéma fantastique et de science-fiction n'a suscité que très peu de films de ce genre, comme *The Last Dinosaur* du tandem Rankin — Bass, même si l'on cite, pour la petite histoire, le fait qu'une séquence de dinosaure aurait été initialement prévue pour *Indiana Jones et le Temple maudit*. Peut-être le sujet paraît-il trop démodé à nos metteurs en scène, maintenant qu'ils ont le voyage intersidéral à portée de la main ?

Ce n'est en tout cas pas le sentiment des responsables de Disney, qui pensent, de toute évidence, que le filon mérite d'être exploité de nouveau — non sans une certaine originalité, toutefois : même les meilleurs films du genre — en dehors de certaines exceptions notables comme le *King Kong* de 1933, qui reste notre favori — n'étaient bien souvent que prétexte aux exhibitions des spécialistes de l'animation, les personnages étant, la plupart du temps, incarnés par des acteurs de seconde zone, relégués à l'arrière-plan.

Tout au contraire, *Baby* est interprété par une pléiade de



...ens d'effets spéciaux
...eur de l'Afrique,
...an Young).

grands acteurs, et en particulier par trois vedettes plébiscitées par les amateurs de films fantastiques : Sean Young, la « mère adoptive » du bébé dinosaure dont la première apparition dans un film du genre — *Blade Runner*, où elle incarnait une femme fatale androïde — fut assez mémorable, William Kaat, dans le rôle de George, et Patrick McGoohan, dans celui du Dr Kiviat.

Sean Young avoue avoir eu envie de faire du cinéma depuis sa plus tendre enfance, alors qu'habitant Louisville, dans le Kentucky, elle avait vu Judy Garland dans *Le Magicien d'Oz*. Adolescente, Sean a passé deux ans à la Michigan's Interlocken Arts Academy avant de partir pour New York où elle gagna un certain temps sa vie comme chercheuse dans un service de recherches sur le cancer au Sloan-Kettering Institute, pour obtenir enfin du travail comme mannequin pour des magazines comme *Vogue* (version italienne). C'est dans *Jane Austen in Manhattan*, produit par la PBS, qu'elle devait obtenir son premier grand rôle, mais on l'a également vue dans *Stripes*, dans lequel elle débuta réellement — elle avait alors vingt-et-un ans — et plus récemment dans *Dune*.

C'est probablement l'association du tragique et du comique qui l'a attirée dans *Baby*, de même que certains aspects « humanistes » et fantastiques à la fois. Ainsi qu'elle le révélait récemment à James Steranko, un journaliste américain, elle préfère les comédies, « mais les rôles dramatiques ont quelque chose de décapant ; ils vous débarrassent de toutes vos angoisses, ils vous purgent littéralement de certaines émotions qui, sans cela, ne trouveraient pas d'exutoire naturel. »

LE RETOUR DU « PRISONNIER »

« Pour moi, la bonne science-fiction », devait-elle poursuivre lors d'un entretien avec James Van Hise, « c'est celle qui décrit des personnages et leurs sentiments. C'est ça qui compte. »

William Kaat a tenu trois années de suite le rôle de Ralph Hinkley, un professeur d'université doté de pouvoirs comparables à ceux de Superman, dans *The Greatest American Hero*, sur la chaîne de télévision ABC. Il est né dans une famille d'acteurs — sa mère, Barbara Hale, est la Della Street de *Perry Mason*, et son père, Bill Williams, était une grande vedette de Western — mais ce n'est qu'en commençant à travailler dans les coulisses au California's South Coast Repertory Theatre, pour financer des études de musique, au départ, qu'il s'est intéressé à l'art dramatique. Après avoir obtenu une bourse pour la célèbre troupe du Los Angeles Civic Light Opera, il devait acquérir une expérience de la scène à toute épreuve en faisant des tournées d'abord en Californie puis dans tout le pays. Le premier film de Kaat fut *Carrie*, en 1976, bientôt suivi par *First Love, Big Wednesday* et *Butch and Sundance : The Early Years*. On l'a récemment revu au théâtre, puis sur les réseaux de télévision par câble dans *Pippin* et au *Faerie Tale Theatre* de Shelley Duvall. *Baby* est son premier film depuis la fin de *The Greatest American Hero*.

Bien que Patrick McGoohan ait joué dans plus de cent soixante pièces de théâtre, et notamment pendant trois ans dans la célèbre troupe du très britannique Old Vic, puis dans des films comme *Ice Station Zebra, Silver Streak, Escape From Alcatraz* et *Scanners*, c'est avant tout pour sa prestation dans une série télévisée qu'on se souvient de lui : *Le Prisonnier*, ce feuilleton mi-fantastique, mi-science-fiction qui succédait à une série d'espionnage intitulée *Destination Danger*, et qui contait les avanies d'un agent du gouvernement mystérieusement relégué dans une étrange communauté insulaire. *Le Prisonnier* était un spécimen aussi prodigieux qu'atypique de production télévisée ; il mettait en scène des arguments intelligents, kafkaïens, qui, seize ans plus tard, inspirent toujours un profond intérêt. En fait, Mc Goohan travaillerait encore à un projet de long métrage tiré du *Prisonnier*.

Mais tous les êtres de talent qui ont contribué à *Baby* ne se trouvaient pas devant les caméras : son metteur en scène, M. W. Norton, nous a déjà donné *More American Graffiti* et *Cisco Pike*, et c'est à son producteur, Jonathan Taplin, que nous devons *Grandview U.S.A.* et *Mean Streets*. Quant au scénario, il est signé par un couple de scénaristes, Clifford et Ellen Green, qui réalisaient là leur première vente « commerciale ».

C'est Norton qui a décidé de tourner la plupart des scènes du film en extérieurs, sur les lieux même de l'action, en Côte d'Ivoire. Ces séquences ont été préalablement dessinées par l'auteur de story-boards et dessinateur de production John Jensen, dont le palmarès impressionnant s'orne de noms prestigieux comme ceux de Alfred Hitchcock (pour *La Mort aux trousses*), Howard Hawks (*Hatari*) et Cecil B. DeMille (*Les Dix Commandements*). Il devait être aidé dans la tâche consistant à porter ses dessins à l'écran par le grand chef opérateur John Alcott (*Barry Lyndon, 2001*), qui venait de mettre la dernière touche à *Greystoke, la légende de Tarzan*, autre épopée africaine s'il en fut !

La plus grosse difficulté technique posée par le film aura été, on s'en doute, la réalisation de dinosaures crédibles, et pour cela, Norton et ses complices firent appel aux experts maison de chez Disney : Ron Tantin et Isidoro Raponi.

Tantin est un vétéran de la firme Disney ; il est entré dans la famille il y a quatorze ans de cela, après avoir travaillé sur des feuilletons télévisés comme *Combat* et *The Man From U.N.C.L.E.*, puis le film *Tora, Tora, Tora*. Disney lui doit un Oscar pour *Bed Knobs and Broomsticks*, en 1971, et il peut se targuer d'avoir travaillé sur la plupart de leurs films depuis lors.

LA CRÉATION DES MONSTRES

Raponi est l'un des anciens collaborateurs du Maître ès effets spéciaux Carlo Rambaldi, qu'il a assisté pour le remake de *King Kong* et *White Buffalo* et avec lequel il a donné naissance aux extra-terrestre de *Rencontres du troisième type*. Il a également travaillé avec des metteurs en scène comme Fellini, Blake Edwards et John Huston. En 1976, il a quitté son Italie natale pour s'installer aux Etats-Unis, et depuis cette date, il a travaillé sur des films comme *Nightwing* et *Le Trou Noir* — avec Tantin.

Les monstres de *Baby* ont été réalisés à l'aide de dispositifs mécaniques — hydrauliques ou faisant appel à des systèmes de télécommande très complexes nécessitant la contribution d'une meute de manipulateurs — comparables à ceux utilisés pour l'animation de créatures fantastiques comme E.T. et le monstre de *Conan the Destroyer*. Tantin et Raponi ont fait fabriquer des brontosaures grandeur nature, le plus grand étant le père, qui mesurait vingt-deux mètres de longueur et près de dix mètres de hauteur. Ces monstres, modelés et sculptés aux Etats-Unis — après plus de douze mois d'essais et de mise au point — furent expédiés et filmés sur place, en Afrique.

Des modèles réduits de ces animaux furent également réalisés, et notamment une réplique d'un mètre de long, haute d'une trentaine de centimètres, de Baby. Ces miniatures furent filmées dans des décors en réduction, reproductions fidèles des extérieurs africains reconstituées dans les studios Disney de Burbank et animées au moyen de télécommandes et autres gadgets électroniques. Signalons encore que certaines prises de vues additionnelles des modèles grandeur nature furent effectuées en Californie.

Si l'on songe aux multiples éléments favorables de *Baby* — un scénario intéressant, de bons acteurs et des professionnels de talent — les chances de succès du film, tant artistique que financier, semblent fortes. S'il trouve l'accueil escompté auprès du public, nul doute qu'il contribuera grandement à renforcer ce que d'aucuns considèrent d'ores et déjà comme « une fascination universelle ».

C'est une autorité en la matière, Ray Bradbury, l'auteur de romans et de nouvelles fantastiques le plus réputé, peut-être, de par le monde, qui le dit : « Un soir, à un dîner, lorsqu'on m'a demandé quel était mon sujet préféré dans l'histoire du monde, je me suis écrié « les dinosaures ! » et mes compagnons n'ont pu me démentir. Comme je leur disais : si, en cet instant précis, quelqu'un rentrait dans la pièce en hurlant « Mon Dieu, il y a un dinosaure dehors ! » que feriez-vous sinon foncer voir si c'est vrai, quand bien même vous seriez convaincus que ce n'est pas possible ? Ils n'ont pu qu'acquiescer. « Et pourquoi courriez-vous ainsi sinon dans l'espoir qu'un miracle se serait produit ? » leur ai-je demandé. Au plus profond de votre cœur, vous donneriez n'importe quoi pour que des dinosaures, des brontosaures apprivoisés et je ne sais quoi reviennent à la surface du globe. C'est que nous avons tous, quelque part, l'impression que les dinosaures sont pour ainsi dire les plus grands enfants de l'histoire. » C'est bien ce sentiment enchanteur que *Baby* s'efforce d'exploiter...

(Traduction : Dominique Haas)

Actuellement, Wes Craven a toutes les raisons de se réjouir du succès critique et commercial (plus de dix millions de dollars de recettes aux USA) de* Nightmare on Elm street (Les griffes de la nuit) *: ce film c'est, d'une certaine manière, pour lui, un rêve devenu réalité, puisqu'il couvait ce projet depuis des années sans trouver un producteur assez audacieux et surtout perspicace pour le financer. Nombre de ses précédents films annonçaient déjà* Nightmare..., *étonnante et splendide production de « pur » fantastique, se démarquant singulièrement d'œuvres d'épouvante « réalistes » telles* La colline a des yeux *et* La dernière maison sur la gauche. *Début 1982, Wes Craven déclarait à Randy et Jean-Marc Lofficier qu'il se considérait alors comme un « metteur en scène en quête d'un film ». Il se pourrait bien que Craven ait enfin trouvé le film dont il puisse être pleinement satisfait et fier...

Entretien avec Wes Craven

Vous aviez le projet de mettre en scène *Les griffes de la nuit* depuis un certain temps ?
Oui, l'idée du film m'est venue en 1979 et c'est l'année suivante que je l'ai rédigée sous une forme narrative. Le script a finalement été achevé après *Swamp Thing* (*La créature du marais*). Je l'ai montré à Bob Shaye de New Line Pictures qui l'a tout de suite beaucoup aimé et voulait le mettre en route dès que possible. Mais il a fallu beaucoup de temps pour trouver le financement. N'y croyant plus, de mon côté, j'ai envoyé le script à toutes les « Major Companies » de Hollywood mais celles-ci pensaient qu'il allait s'agir d'un film d'épouvante comme les autres. Seul Shaye a vraiment défendu ce film, mais il a dû se heurter à beaucoup d'incompréhension : personne ne croyait qu'un film sur les rêves pourrait avoir le moindre succès. Les gens commencent à en avoir assez des films d'épouvante et même mon ami Sean Cunningham (réalisateur de *Vendredi 13*, il aida Wes Craven à financer *Last House on the Left*) pensait que le public n'aurait jamais peur de ce qui n'est, en fin de compte, qu'un rêve. J'ai prouvé ainsi à bien des gens qu'ils avaient tort ! (rires.) Mais il m'a fallu du temps pour parvenir à cela...

Pourquoi avez-vous contacté dès le départ Bob Shaye ? Connaissiez-vous les films produits par New Line tels *Alone in the Dark* ou *Xtro* ?
Je connaissais les productions New Line et Shaye aussi : vivant tous les deux à une certaine époque à New York, nous nous étions rencontrés plusieurs fois et il me disait qu'on devrait faire un film ensemble. Je lui avais envoyé le script en lui précisant que c'était celui que j'avais le plus à cœur d'entreprendre. En juillet 1982, je suis allé dans sa résidence secondaire et on a passé de longs moments à étudier ce scénario en détail et voir comment on pourrait produire ce film.

Le script original était-il relativement différent du film tel qu'il se présente maintenant ?
Le scénario est essentiellement le même, mais il y a quelques scènes qui ont disparu. Par exemple, à un moment donné, Nancy et Glen vont dans une bibliothèque faire des recherches pour savoir qui était vraiment Fred Krueger, et dans la version actuelle, c'est la mère de Nancy qui révèle l'origine de Krueger. Dans la bibliothèque, Glen s'endormait et une statue se mettait à vivre et plongeait sur lui : il échappait de peu à la mort ! Nous nous sommes aperçus qu'on avait pas véritablement les moyens de tourner cette sé-

Un dossier de Robert Schlockoff

LES GRIFFES DE


LA NUIT

quence ! Mais Bob Shaye m'a toujours incité à laisser tomber ce genre de scènes explicatives pour aller dans une direction la plus fantastique possible. Il y avait ainsi d'autres scènes prévues où Nancy essaie de trouver une explication « rationnelle » à son problème : elle va voir des psychiatres, des médecins, même un guru dans la rue, le genre de personnes qui ont toujours des réponses toutes prêtes pour nous protéger des agressions de notre société. Mais aucun d'entre eux n'avait une réponse à donner à Nancy en ce qui concerne la présence extraordinaire du « Mal » et à la fin, Nancy décide d'affronter seule ses cauchemars. Là encore, cela nous aurait coûté trop cher d'engager tous ces acteurs ! Notre budget était vraiment très serré...

La version telle qu'elle est, avec peu d'extérieurs et de comédiens, renforce le côté « claustrophobique » et fantastique du scénario...

Oui, finalement ces limitations de budget ont plutôt servi le film et accentué l'optique dans laquelle je voulais le réaliser !

Qu'est-ce qui vous a attiré dans ce projet ? L'envie de tenter quelque chose de nouveau dans le cinéma fantastique ?

En fait, certains films traitaient déjà du sujet des *Griffes de la nuit*, comme *Repulsion* de Polanski, d'une certaine manière. J'étais surtout attiré par l'imagerie fantastique et cela fait des années que je m'intéresse aux rêves, notant même les miens par le détail. Et puis un jour, l'idée m'est venue d'un seul coup, tandis que je prenais un verre avec des amis dans un café et je me suis dit que cela pourrait aboutir à un film fabuleux, aussi je suis vite rentré chez moi pour commencer à écrire... Mais si vous revoyez maintenant mes précédents films, vous vous apercevrez que dans chacun d'eux il y a une séquence de rêve annonçant *Les griffes*, ainsi dans *La créature du marais* ou *Last House*... J'ai toujours été très attiré par cela au cinéma, pensant que le rêve ajoute dans bien des films d'épouvante cette notion de fantastique qui leur fait si souvent défaut. Et faire tout un long métrage sur ce sujet me semblait une évolution naturelle de ce penchant que j'avais.

N'a-t-il pas été trop difficile d'éviter, pendant l'écriture du script, de tomber dans les clichés traditionnels des films d'horreur ?

La grande difficulté fut surtout de trouver le financement du film, la plupart des gens pensaient qu'il allait s'agir encore d'un film d'horreur avec des teenagers poursuivis par un psychopathe. Et j'ai délibérément essayé d'éviter tout cela, allant à l'encontre, en fait, de mes premiers films. Le cinéma fantastique a dégénéré pour tomber dans des débauches d'effets spéciaux de toutes sortes où l'on montre toutes les façons de démembrer le corps humain. Je pense que cela n'a rien à voir avec l'idée même d'épouvante, qui traite de choses inexpliquées ou invisibles et non de l'anatomie humaine ! En fait, ce ne fut pas un labeur mais un réel plaisir que d'aller explorer des choses qui, dans mon esprit, sont bien plus proches du fantastique et de la peur.

Vous pensez donc qu'il est plus important d'exprimer la peur à présent à partir du fantastique plutôt que de la réalité comme vous le faisiez avec *La colline a des yeux* ?

En fait, les rêves n'appartiennent pas tant que ça au fantastique, ils nous parlent de certaines sphères de notre esprit et non pas de voyages intergalactiques dans le temps ou dans l'espace : le film parle d'un certain continent de l'esprit, si je puis dire, qui n'est pas très bien exploré et qui est cette partie du cerveau qui fabrique nos rêves, notre conscience qui rêve. Il y a beaucoup de sujets que je trouve pertinents et qui se rattachent à la notion de peur, et explorer le monde des rêves me semblait particulièrement intéressant.

Est-il vrai que certaines des séquences du film proviennent de vos propres cauchemars ?

Eh bien, en général, quand j'écris un script, je me mets à faire des rêves qui s'incorporent à l'histoire ou qui représentent certaines sections du film, certaines séries d'événements relatifs à une scène que j'ai déjà écrite. Donc, il est vrai que quelques scènes proviennent de mes rêves et aussi de l'état dans lequel je suis, juste après m'être réveillé. Là, il m'arrive alors d'avoir des idées excellentes. Quand je prend une douche le matin aussi ; ce sont ces états de la journée où l'on n'est pas encore parfaitement conscient de ce qui se passe. La réalité semble élastique, les murs friables et la gravité confuse comme ce qui entoure les personnages des *Griffes de la nuit*, car ces scènes-là, je les ressens moi-même tous les jours en me réveillant...

C'est une approche surréaliste du cinéma ?

Oui, d'une certaine manière, j'ai toujours été très attiré par les peintres ou cinéastes surréalistes d'origine européenne, en particulier les Français. Leurs films et œuvres d'art ont eu une grande influence sur moi, mon esprit s'est beaucoup nourri d'eux. Lorsque j'ai étudié au collège et à l'université les poètes ou écrivains surréalistes ou des essais comme « Le théâtre de l'absurde », j'étais littéralement fasciné, je ne sais pas pourquoi mais je me sentais très proche de cela et plus tard, lorsque j'ai écrit un roman pour mes enseignants, ceux-ci m'ont dit que cela ferait un film fabuleux. J'avais un réel pouvoir d'imagination et de visualisation ; à cette époque, je n'avais aucunement l'intention de me lancer dans une carrière cinématographique, je me contentais d'écrire. Mais dans ce que j'écrivais apparaissaient beaucoup d'images et de descriptions fantastiques. Le livre s'appelait « Noah's Ark : The journal of a Mad Man », mais n'a jamais été édité.

Vous en ferez peut-être un jour un film ?

Je devrais, en tout cas ! (rires.) Mais je crois qu'une bonne partie de ce livre se trouve déjà dans mes films.

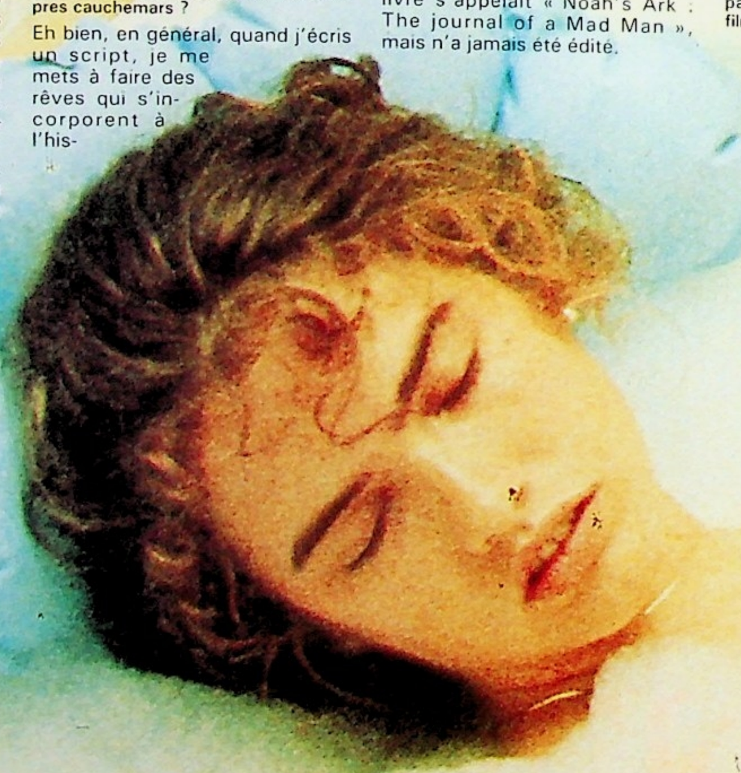
Avez-vous étudié, pour le film, des essais ou traités sur le rêve et ses influences sur le comportement des gens ?

Oui, j'ai lu beaucoup de choses sur les études qui ont été faites sur les rêves, également des ouvrages d'anthropologie sur les rêves tels qu'ils sont ressentis par différentes cultures, comme en Malaisie ; j'en parle d'ailleurs dans le film à un moment. On découvre des choses très intéressantes sur le rêve dans certaines cultures. Et puis, ces cinq dernières années, il y a eu un certain nombre de dossiers effectués sur les rêves dans diverses universités américaines, en particulier UCLA à Los Angeles, et j'ai gardé toutes ces notes et traités qui parlaient des ondes alpha et bêta, des ondes pouvant traverser nos cerveaux et influencer nos rêves, la construction avec plusieurs phases d'une nuit de rêves. Tout cela m'a donné de bonnes bases pour mon script, mais j'étais aussi très influencé par ces passages de la Bible concernant Joseph qui fait des rêves prémonitoires sur ce qu'allait être sa vie.

On retrouve bien des références à vos précédents films dans *Les griffes de la nuit* !

Oui, il y a plusieurs clins d'œil comme le cauchemar dans la baignoire qui est similaire à celui de l'une des héroïnes de *La ferme de la terreur*. La fin des *Griffes*..., lorsque Nancy prépare tout un système de défense contre Krueger, évoque celles de *Last House on the Left*...

Ce thème de la survie est d'ailleurs particulièrement présent dans vos films...

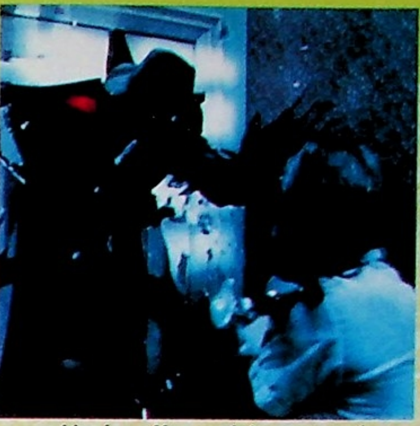


Oui, je pense qu'un des thèmes importants inhérents au cinéma d'épouvante — en tout cas en ce qui concerne mes propres films — c'est la survie nécessaire des héros face à un danger ou à des forces précises. D'une façon particulièrement réaliste, il faut montrer que chaque être possède en lui certaines facultés, certaines possibilités qu'il doit découvrir et avec lesquelles il doit pouvoir se libérer d'un terrible danger, ou improviser une solution, même s'il est montré comme peureux ou innocent aux spectateurs au début du film. Mis à part cela, j'ai pris beaucoup de plaisir à ces petits « clins d'œil » dispersés tout le long du film. J'ai repris la scène de la baignoire de *La ferme de la terreur*, en me disant « maintenant vous allez voir ce que je suis encore capable de faire d'horrible avec une satanée baignoire ! » (rires.)

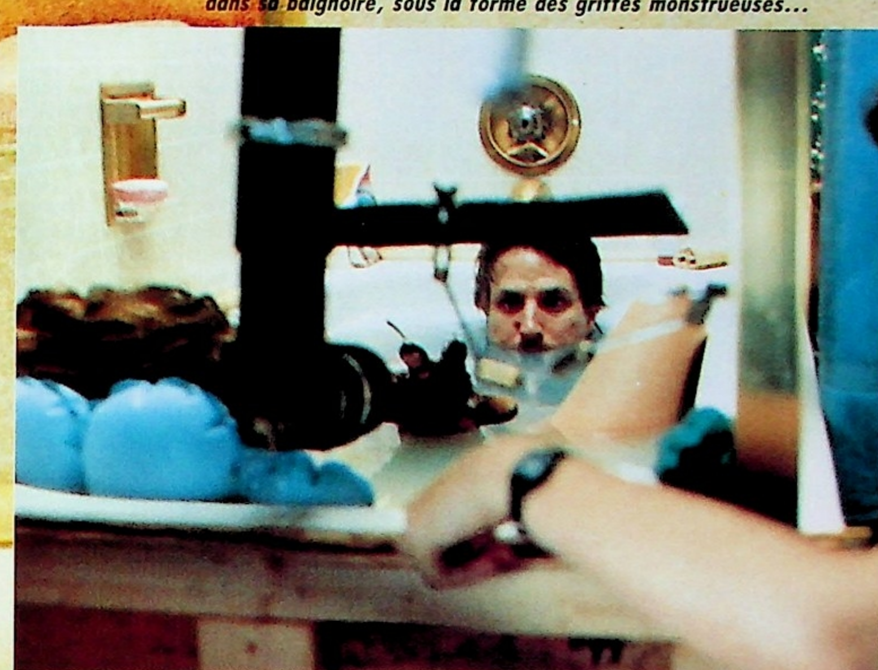
C'est la première fois que vous réalisez un film avec autant d'effets spéciaux réunis ; êtes-vous satisfait de cette expérience ?

Oui, mais j'ai surtout tenu à ce qu'il s'agisse d'effets spéciaux mécaniques davantage qu'optiques, excepté la fin lorsque Krueger se désintègre en voulant attraper Nancy. Les effets optiques, aussi bons soient-ils, n'ont jamais l'air vraiment réels, ils me paraissent artificiels (sauf dans un film comme *Star Wars* qui n'a pas, bien sûr, un parti pris de réalité) tandis que des effets mécaniques comme la chambre tournant sur elle-même et qui donne l'illusion de voir Tina précipitée au plafond, semblent souvent bien plus réels. Et cela m'a beaucoup amusé de voir comment travaillait Jim Doyle et son équipe, comment ils cons-





Jim Doyle (ci-dessous), responsable des effets spéciaux, se prépare à venir terroriser Nancy (Heather Langenkamp) dans sa baignoire, sous la forme des griffes monstrueuses...





truisaient les machines diverses. Je suis très content de l'apport de Jim Doyle au film, il a eu des tas d'idées tout au long du tournage et a mis beaucoup du sien dans *Les Griffes*...

Etes-vous également satisfait du casting ?

Oui, en particulier en ce qui concerne Heather Langenkamp, elle a en elle une force de volonté et quelque chose d'authentique. J'ai délibérément choisi cette fille qui n'a pas les clichés habituels des jeunes ingénues actrices hollywoodiennes, tout en possédant un visage très juvénile. Je suis très content de les avoir trouvées toutes les deux, Heather et Amanda Wyss, qui joue le rôle de sa copine Tina : elles ont quelque chose de spécial en elles, surtout Heather qui a en plus l'atout d'une authentique jeunesse, n'impliquant pas que l'on tente de la rajeunir de 8 ou 10 ans à l'écran. En ce qui concerne Ronie Blakley qui interprète la mère de Nancy, je l'ai choisie par rapport à sa remarquable prestation dans *Nashville*.

Il semble que vous ayez pris un certain plaisir à confondre dans le film le rêve et la réalité à travers de nombreux rebondissements...

Oui, et c'est ce qui crée parfois la panique. A un moment donné, le docteur qui analyse le comportement de Nancy dans ses rêves disait une phrase, qui a été finalement coupée au montage, où il expliquait l'histoire de ce mendiant qui rêvait qu'il était un roi qui rêvait qu'il était un mendiant qui rêvait qu'il était un roi, etc. Au bout d'un moment il ne savait plus ce qui était réel ou non, s'il était un mendiant ou un roi ; cette notion de ce qui est un rêve ou la réalité me paraît fort intéressante, c'est le concept de savoir ce qu'est la conscience ou la réalité : certaines personnes font des actes dictés par leur conscience et ainsi des actes qu'elles croient essentiellement « bons » et appropriés à leur échelle de valeurs et puis un autre fera des actes diamétralement opposés dictés par la même conscience ! Le sens des réalités change ainsi constamment d'une personne, d'un moment ou d'une civilisation à l'autre, c'est un peu la notion du bien et du mal... et c'est ce qui rend passionnant l'étude de ce qu'est la conscience ou le rêve, si de telles notions existent vraiment...

***Les griffes de la nuit* est aussi un film de pur fantastique et avec son succès pourrait bien changer la situation actuelle du cinéma d'épouvante encombré par des films trop « prévisibles »...**

Je crois que cela va effectivement changer : mes amis Steve Miner (réalisateur du *Tueur du vendredi* et de *Meurtres en 3 dimensions*) et Sean Cunningham préparent un film où il est question d'un homme dont les cauchemars deviennent bien réels et qui l'entraînent dans une maison hantée. Avec ça et des films comme *Dreamscape* ou *La compagnie des loups*, le monde des rêves va être de plus en plus fréquenté par le cinéma fantastique. C'est d'autant plus intéressant parce que des gens comme Miner ou Cunningham n'auraient jamais envisagé de faire avant de



tels films. En particulier Sean qui pensait ne jamais produire de sa vie un film où il serait question de merveilleux ou de sorcellerie ; il a toujours pensé dur comme fer que seuls les effets spéciaux pouvaient effrayer le public ! Il semble qu'il ait depuis changé d'avis... (rires.)

Fred Krueger n'est pas le « boogey man » traditionnel des films d'épouvante ; qu'est-ce qui vous a conduit à lui faire prononcer cette phrase incroyable : « Je suis Dieu » lorsqu'il poursuit une des filles ?

En fait, il y a une sorte de religiosité — ou d'anti-religiosité — sous-jacente dans le film et lorsque Krueger déclare ça, il se moque à sa manière de la religion. De la même façon, on voit toujours Nancy, dans le film, s'accrocher à son crucifix ou à des images religieuses qu'elle a dans sa chambre. C'était la façon aussi à Krueger de dire que Dieu dans son monde à lui, ce sont ses griffes qui ont pouvoir de vie ou de mort sur ses sujets, que c'est le seul Dieu auquel on puisse se référer là-bas. Je ne pense pas qu'on puisse bien sûr prendre ça très au sérieux, cela deviendrait dramatique pour ceux qui font souvent des cauchemars, mais ça me plaisait assez d'introduire cette petite phrase dans le film...

La famille n'est pas dépeinte sous un jour particulièrement sympathique : le père est un officier de police borné, la mère une alcoolique. Est-ce par suite d'expériences personnelles que vous présentez les parents de cette manière ou cela reflète-t-il une situation de plus en plus générale aux USA maintenant ?

Eh bien, ce n'est pas nécessairement lié à quoi que ce soit de personnel dans ma vie bien que dans chacun de mes films il y ait un rapport, d'une certaine manière, avec des choses que j'ai vécues. Ce que j'ai voulu montrer, c'est qu'on se trouve en présence de deux générations différentes et la plus âgée, celle des parents, n'est pas capable d'aider ses propres enfants qui doivent trouver une solution à leurs problèmes eux-mêmes. Parfois, les enfants sont très heureux avec leurs parents, mais bien souvent, trop souvent, les parents sont absents lorsque leurs enfants ont besoin d'eux, soit parce qu'ils ont du travail à faire ou que ces questions ne semblent pas les intéresser outre mesure, ou encore qu'ils ne se sentent pas capable de régler ces problèmes eux-mêmes ! Et puis souvent aussi les parents ont oublié qu'eux-mêmes ont été jeunes, parce que de nombreuses années les séparent et ils ont tendance ainsi à jeter la pierre à leurs gosses sans essayer de comprendre... Mais ce que je voulais surtout montrer, c'est cette jeune fille, Nancy, dont les parents sont divorcés et qui ne peut donc attendre d'eux une aide commune et doit elle-même résoudre ses problèmes, aussi terrifiants soient-ils.

Outre la scène de la bibliothèque, y avait-il d'autres scènes prévues dans le script que vous n'avez pas pu tourner pour des raisons de limitation de budget ?

Non, en fait la scène la plus difficile à tourner pour des raisons d'argent et qu'on a dû abandonner se situait dans la prison : dans la version du film, Rod est pendu par les draps de son lit tandis que dans le script, des toilettes de la prison explosait un véritable geyser d'eau qui inondait la pièce tandis que les draps attrapaient Rod par le cou. Mais au lieu de le hisser vers le plafond et de le pendre, les draps le tirent par les cheveux jusqu'aux toilettes où il est noyé tandis que des poissons immenses et effrayants semblent flotter au plafond, d'une façon quasi-surréaliste ! Et puis juste au moment où la police semble arriver sur les lieux, le spectateur voit l'eau s'engouffrer dans les toilettes et disparaître, comme si le film était montré à l'envers. Lorsqu'on a budgété tout ça, on s'est rendu compte qu'il nous fallait construire, entre autres, un énorme réservoir d'eau et que l'argent dépensé pour une telle scène n'en aurait peut-être pas valu la peine...

Malgré le peu d'argent, par rapport au résultat final, êtes-vous content de ce film ?

Oui, il a eu d'ailleurs beaucoup de succès, et fait peur à pas mal de gens aux USA, mais ce que j'ai essentiellement regretté, ce sont les dernières images où le brouillard devait être très important et remplir presque tout l'écran. La machine à faire du brouillard tombait en panne sans arrêt, le vent jouait contre nous et il nous fallait mettre en boîte ces plans aussi vite que possible ! Et je voulais que l'on voie la voiture avec les enfants s'enfoncer dans le brouillard en partant en fumée, en disparaissant comme dans un rêve. Mais pour cela, il nous fallait beaucoup de fumée et lorsque je me suis aperçu qu'on n'y arriverait pas, j'ai été assez abattu. Mais sinon, et d'une façon générale, je suis plutôt content du film.

Etes-vous satisfait de tous les films que vous avez tournés jusqu'à présent ?

Oui, tous m'ont donné beaucoup de satisfaction, même si ces dernières années, j'écris moi-même les scripts et si je pense qu'en tant que réalisateur je n'arrive pas toujours à parfaitement porter à l'écran mes idées de départ. Le seul qui m'ait vraiment déçu, c'est *Swamp Thing* pour lequel il a fallu qu'on aille très vite et qu'on commence à tourner alors même que les costumes n'étaient pas encore tout à fait au point ! C'est à la même époque qu'est sorti aussi *Le loup-garou de Londres* et *Swamp Thing* a énormément souffert de la comparaison qui a été faite entre les maquillages du film et ceux, extraordinaires, du *Loup-garou*... Mais le script de *Swamp Thing* était infiniment meilleur que le résultat final, parce qu'on avait dépassé le budget en cours de route et les financiers menaçaient de couper court au film si on ne le terminait pas dans les plus brefs délais, aussi a-t-on fait très vite pour le terminer et je crois que cela *se voit*. Cependant, je pense que c'est tout de même un bon film et que certaines idées sont bien exploitées, mais c'est techniquement qu'il y a un certain nombre de choses approximatives dans le film et qui m'embarrassent beaucoup !

Juste avant *Les griffes de la nuit*, vous avez réalisé un film TV pour la chaine ABC, Invitation to Hell ?

Oui, avec Susan Lucci, Robert Urich et Joanna Cassidy. Le film dépeignait un club de vacances pour gens aisés qui se révélait être une porte menant à l'Enfer ! (rires) et Susan Lucci incarnait le diable. C'est un film à la fois fantastique et d'aventures, parlant de l'amour et de la haine, du bien et du mal, ça m'a assez amusé de faire ce film et il a eu énormément de succès à la TV, où il repasse régulièrement. Je suis à nouveau en train de tourner un film fantastique pour la TV qui s'intitule *The Frozen Man*, mais dont l'histoire n'a pour une fois pas été écrite par moi. Il s'agit d'un homme cryogénisé il y a dix ans et que l'on réveille aujourd'hui avec succès : il se remet à vivre normalement... ou presque ! On s'aperçoit en effet qu'il ne ressent plus aucune émotion humaine. C'est donc en quelque sorte l'étude de ce que ferait à notre époque un homme dénué de ce qu'on appelle l'âme ou, disons, la compassion. Et puis c'est un film intéressant dans la mesure où il pose un certain nombre de questions sur la science et les rapports entre celle-ci et la morale... Je crois que le film, de la même façon que *L'été de la peur*, sortira dans les cinémas en Europe.

Qu'en est-il de *Nightmare on Elm Street 2* ?

On m'a demandé de réaliser la suite aux *Griffes de la nuit* et on en a déjà un peu discuté, mais j'ai aussi des discussions très sérieuses en cours avec New World Pictures et les productions Chuck Fries pour adapter le roman « Flowers in the Attic » qui fut un tel sucès aux USA que trois suites sont sorties qui ont toutes été des best-sellers. Cela me plairait beaucoup que ces négociations actuelles aboutissent car se serait la première fois que j'adapterai pour l'écran un « best seller ». L'auteur est une jeune femme du nom de V.-C. Andrews. En ce moment tout est déjà prêt pour ce film, sauf la signature de mon contrat ! J'ai déjà écrit les grandes lignes de cette adaptation et une fois le contrat signé il faudra que j'écrive le scénario le plus vite possible alors même que je suis en train de tourner ce film (*Frozen Man*) pour la TV : en effet, on annonce aux USA une grève prochaine des scénaristes qui risque de paralyser l'industrie cinématographique pour beaucoup de temps !

Pourquoi ces remerciements au générique final des *Griffes*... à Jack Sholder, Sean Cunningham et Samuel Raimi ?

Sean pour m'avoir aidé à faire mon premier film, bien sûr. Jack Sholder m'a beaucoup aidé sur celui-ci en élaborant lui-même quelques premiers montages pour des projections effectuées avant que le film ne soit terminé, il a aussi participé au mixage. Et puis c'est aussi un ami que je respecte pour son intelligence et la finesse de ses goûts, j'aime beaucoup son film *Alone in the Dark*. En ce qui concerne Samuel Raimi, c'est pour avoir utilisé une affiche de *La colline a des yeux* dans *Evil Dead*, alors je me suis amusé à lui faire un petit « hello ! » en montrant dans la chambre de Nancy des extraits de son film qui passe à la TV. Mais en fait, je ne connais même pas personnellement Raimi, c'est juste une façon à moi de lui dire « bonjour ! »...

« Les griffes de la nuit *étant un film parlant du monde des rêves,* j'ai pu explorer des domaines et présenter des visions cauchemardesques sans avoir à freiner quelque audace... » (Wes Craven).







LA PIECE TOURNANTE

Les effets les plus spectaculaires du film sont ceux mettant en œuvre une pièce « pivotante » unique au monde et construite spécialement par Doyle pour les besoins du film : elle a la possibilité de se retourner entièrement, permettant des scènes époustouflantes, tels le meurtre de Tina, aspirée sur les quatre murs de sa chambre, traînée jusqu'au plafond, et la mort de Rod, englouti avec son poste TV au fin fond de son lit, dont va exploser un véritable geyser de sang qui éclaboussera le plafond. Tandis que la pièce se « retournait », les cameramen en faisaient de même, se retrouvant solidement fixés au plafond ! Ci-dessus : la pièce pivotante (gauche) et la machinerie sans la pièce (droite). Ci-dessous : Jim Doyle à l'envers, suspendu dans le vide. (Photos : Jim Doyle).

LES GRIFFES DE LA NUIT

Les effets spéciaux mécaniques

Entretien avec Jim Doyle

Originaire du Colorado, Jim Doyle ne se destinait pas, au départ, à une carrière dans l'industrie cinématographique, et c'est il y a 6 ans seulement qu'il décida de venir suivre les enseignements de la célèbre école de cinéma de l'USC avec, pour tout bagage, une formation de physicien et d'ingénieur. Si Jim Doyle s'est de plus en plus intéressé à travailler dans le cinéma, c'est parce que les budgets alloués aux films, plus importants que ceux, par exemple, du théâtre, lui offraient de concevoir et faire fabriquer des machines ou équipements novateurs dans ce qu'on appelle les « artifices de théâtre » et qui ont toujours passionné cet homme. A tel point qu'il a fondé sa propre compagnie, « Theatrical Engines » dont le but est d'inventer et de créer toutes sortes d'effets spéciaux mécaniques pour le cinéma ou la publicité. Après seulement quelques long-métrages, Jim Doyle semble déjà être passé maître en la matière puisque sur son « tableau de chasse » figurent des films comme* War Games, One from The Heart *et* Les griffes de la nuit *(*Nightmare on Elm Street*).

***Coup de cœur* fut votre premier film important ?**

Oui, pour le film de Coppola, on m'avait demandé de construire un nombre impressionnant de machines et d'équipements : ça allait des grues spéciales servant aux diverses caméras steadycam ou vidéo à des ascenseurs qui n'étaient utilisés que pour certains mouvements de caméra complexes, et bien sûr invisibles pour le spectateur, hormis toutefois un ascenseur ultra-moderne que l'on voit dans les scènes finales du film. En général, toutes les scènes situées autour du motel ou dans le studio recréant Las Vegas nous ont demandé un nombre considérable de structures métalliques destinées à soutenir tous ces décors. Là encore, ce sont des installations énormes mais que le spectateur ne doit jamais remarquer à l'écran !



La « préparation » d'un cadavre... Jim Doyle (ci-dessus à gauche) a conçu avec Wes Craven les effets spéciaux mécaniques (plus d'une centaine de plans) en confrontant leurs idées à la lecture du script.

Puis, ce fut *War Games* ?

J'étais l'une des trois personnes supervisant les équipements vidéo et aménageant la diffusion et la répartition des images vidéo, en particulier dans la salle du « conseil de guerre » avec tous ces écrans de contrôle. Notre travail consistait donc à coordonner les signaux vidéos et les machines actionnant toutes les caméras disséminées dans le studio.

C'est inhabituel, un spécialiste en effets mécaniques possédant une formation de physicien ?

Assez, oui, mais cela m'a aidé à résoudre quelques-uns des nombreux problèmes qu'on nous expose à « Theatrical Engines ». En fait, notre travail, n'est pas tant de superviser l'ensemble des effets spéciaux mécaniques, ce qui nous arrive aussi avec un film comme *Les griffes de la nuit*, que de venir à bout de problèmes que personnes d'autre avant nous n'était arrivé à solutionner ! Il en fut ainsi pour *L'épée sauvage*, lorsqu'on voit au début du film des têtes encastrées dans un cercueil se mettant à bouger en grimaçant de douleur : l'effet en soi est spectaculaire mais cela a été relativement simple puisqu'il m'avait suffi de faire construire un cercueil assez profond dans lequel une douzaine de mes techniciens actionnaient à la main des poupées représentant des visages horribles. L'effet repose donc finalement sur des marionnettes tenues à la main ! Tout n'est bien sûr pas si simple, et il nous a fallu construire 170 têtes sculptées à chaque fois différemment et tourner la scène avec le plus de soin possible, car la manipulation se devait d'être parfaite...

Aimez-vous travailler sur des films fantastiques ?

Oui, absolument ! Pour *Les griffes...*, nous avons travaillé sur des effets spéciaux concernant plus d'une centaine de plans différents dont la plupart n'ont jamais été vus dans d'autres films fantastiques avant ! Et puis ce fut aussi passionnant pour moi dans la mesure où mon travail ne consistait pas à faire des effets de pluie ou d'explosions ou encore simplement de « gore » : chaque plan de trucage était un problème que nous devions résoudre avec le peu d'argent à notre disposition — et à la perfection ! Ainsi, ça représentait, en ce qui me concerne, un formidable et stimulant défi !

Qui vous a contacté pour collaborer au film ?

Jerry Olson, qui était le chef de production au départ et qui m'avait déjà engagé pour *L'épée sauvage*. Il m'avait demandé d'essayer, avec le maigre budget alloué, de venir à bout des effets mécaniques. Je me suis rapidement bien entendu avec Craven et les possibilités offertes par le script m'intriguaient beaucoup, c'était en avril 84. Depuis, Olson est parti fonder une compagnie de productions de télé-films et c'est John Burrows qui l'a remplacé pour la production des *Griffes*...

Est-ce vous ou Wes Craven qui êtes à l'origine de la conception des effets spéciaux ?

Nous deux : Wes est davantage un scénariste qu'un réalisateur au sens technique du terme, il utilise rarement des effets de style et filme de façon assez sobre, donc nous nous y sommes mis à deux pour concevoir toutes les techniques envisageables pour le film à partir du script que nous examinions scène par scène. Et puis, Wes aime bien que des gens puissent lui apporter des idées pendant le tournage. Nous avons donc écrit les plans de trucages ensemble, jusqu'à refaire trois fois le script avant le tournage ! Par exemple, l'une de mes contributions au film est la scène de « noyade » de Nancy : lorsqu'elle est menacée dans sa baignoire par une griffe qui émerge hors de l'eau, c'est ma main qui était à l'intérieur de la griffe ! J'étais assis dans un réservoir d'eau assez grand situé en-dessous de la baignoire (nous étions séparés par un faux plancher pour que le spectateur ne puisse discerner le réservoir) avec Heather Langenkamp presque sur mes genoux, et en retenant ma respiration pour toute la durée de la scène. Lorsqu'elle est aspirée au fond de sa baignoire dans une sorte de gouffre, on a mélangé des plans de la baignoire (secouée par des remous provoqués artificiellement) et de l'intérieur d'une piscine qu'on avait tournés en assombrissant la lumière pour donner une impression « ténébreuse ».

Collaborez-vous parfois au montage ?

Non, car je le visualise assez bien au tournage. Mais Wes, sachant que je n'étais pas fan de films d'horreur m'avait demandé de voir ce genre de films afin de vérifier comment était effectué le montage des scènes choc et de tâcher d'éviter de refaire la même chose. Encore aujourd'hui, je vais régulièrement voir de tels films pour examiner les effets spéciaux.

Avez-vous été parfois amené à abandonner certains effets spéciaux du film pour des raisons de budget ?

Très peu, Wes et moi nous étions efforcés d'ajuster au départ les trucages sur le budget alloué en faisant des calculs de coût. Par ailleurs, ma compagnie a décidé d'investir de l'argent dans certains effets spéciaux du film, parce que le budget de départ (85 000 dollars) était bien trop faible ! Par exemple, pour les deux scènes où l'on voit Tina projetée sur les quatre murs de sa chambre et Glen s'engouffrer dans un lit d'où émerge un geyser de sang, on a fait construire une pièce pivotante, quelque chose de jamais vu au cinéma et que « Theatrical Engines » a financé. Nous avons fait stipuler dans le contrat que tous les équipements et machines que nous ferions construire pour les besoins du film resteraient notre propriété à la fin du tournage, ainsi que diverses petites choses dont des poupées actionnées par câbles. Pour vous donner un exemple, cette pièce « pivotante » fut louée après *Les griffes*... à une autre production pour 80 000 dollars.

Parlez-nous de ces deux scènes parmi les plus spectaculaires du film...

Pour le meurtre de Tina, les caméramen étaient solidement attachés à un mur et ils ne bougeaient pas d'un millimètre, ni eux ni leurs caméras, tandis que la pièce se retournait sur elle-même. Idem pour le garçon qui voit sa petite amie trainée vers le plafond : en fait, c'est lui qui se met à tourner, attaché contre un mur tandis que la jeune fille gesticule sur le plancher, mais le spectateur a l'impression, étant donnée la parfaite coordination entre le comédien et les caméras, de voir la jeune fille au plafond et le garçon en bas en train de la regarder alors que c'est exactement le contraire qui s'est passé !
Au départ, la pièce ne devait servir que pour cette scène mais Wes tenait particulièrement à ce qu'on voit dans le film un geyser de sang éclabousser le plafond ! On a donné notre accord pour passer encore quelques jours à nous promener sur les quatre murs de cette pièce ! Cette fois, des litres et des litres de « sang » étaient contenus dans un réservoir géant situé au-dessus d'un plafond artificiellement séparé du « vrai » plafond par une paroi amovible. Actionnee par câble, cette dernière s'ouvrait, laissant s'échapper tout ce sang qui se déversait en bas sur le lit. Une fois le sang presque entièrement écoulé, la pièce pivotait de sorte que le lit se retrouvait au plafond. La scène, projetée à l'envers montrait, une fois passé le plan où le garçon et le poste TV s'enfonçent dans le plancher, le lit avec du sang bouillonnant, puis la pièce pivotait tandis que le sang jaillissait et que les caméramen filmaient tout cela en plans fixes, eux-mêmes solidement attachés aux murs de chaque côté. Tout le problème résidait bien sûr dans la coordination entre les comédiens, les caméras et le mécanisme de cette pièce afin que le spectateur ne comprenne pas, ou du moins ne s'imagine pas, comment cela avait été fait. J'ai utilisé, depuis, cette pièce pour un nouveau film d'épouvante de Larry Cohen, *Stuff*, qui est en partie parodique, comme ses précédents films. A un moment donné, il y a un gag spectaculaire qui montre du yoghourt et diverses autres nourritures se précipiter sur un type dans sa chambre de motel, le hisser au plafond et tenter de l'y étouffer ! Lorsque quelqu'un jette des braises sur le yoghourt pour l'enflammer, le yoghourt se met à courir sur les quatre murs en hurlant, tandis que le motel commence à flamber !

Etes-vous également responsable des décors impressionnants et étouffants de la cave avec toutes ces chaudières, ces structures métalliques qui suintent, etc... ?

Non, ce fut l'œuvre de Greg Fonseca, le directeur artistique qui a non seulement fait construire cette cave mais aussi tout l'intérieur de la maison de Nancy qui n'est que du studio (chambres, escaliers...) ainsi d'ailleurs que le jardin derrière la maison ou la façade extérieure lorsque la mère de Nancy est happée soudainement.

Vous avez utilisé un mannequin ?

Oui, un technicien solide et moi nous nous étions enroulés autour des épaules des cordes au bout desquelles était accroché le mannequin. On a alors couru à toute allure d'un bout à l'autre de la pièce en trainant le mannequin ! (rires). Cela se passe tellement vite que le public est persuadé que le plan est montré en accéléré ! On avait surtout peur que le mannequin n'arrive pas à passer entièrement par la fenêtre ou en emporte un fragment avec lui !

Pour de telles scènes, vous pouviez vous permettre des répétitions ?

Non, dans le mesure où nous avons dû tout faire en un temps record, allant parfois jusqu'à tourner 9 plans de trucage par jour ! Mais il fallait qu'on termine le film pour sa sortie aux USA en octobre, et le dernier plan tourné fut justement celui où la mère de Nancy passe par la fenêtre.

Comment ont été fabriquées les fausses marches d'escalier qui semblent fondre sous les pieds de Nancy ?

Il faut tout d'abord vous dire que ce ne sont pas les pieds de Heather Langenkamp que l'on voit à ce moment là, nous avons fait appel pour la plupart des plans avec effets spéciaux à des doublures, les comédiens étant rarement disponibles pour cela : on doit bien voir ma main 5/6 fois dans ce film !

Un effet-choc : le faux téléphone que décroche Nancy laisse jaillir hors du combiné une langue grotesque animée hors champs par des câbles !

Pour cette scène, on avait construit des panneaux ultra-minces accolés contre chacune des marches et imitant le bois de l'escalier ; sur chaque marche se trouvait une caisse de la taille d'une boite à chaussures remplie - vous n'allez pas me croire - de sirop d'érable ! Ainsi cette chose gluante dans laquelle la fille enfonce son pied c'est du sirop d'érable. Cela fait peut-être un peu « cheap », mais c'est aussi l'une des scènes qui fait le plus sursauter les spectateurs ! Et il nous a fallu utiliser 20 boîtes remplies à ras bord de cette saleté !

Et comment fut tourné le plan où Krueger déforme le mur de la chambre où dort Nancy ?

Le mur était fabriqué avec du spandex, une matière très flexible utilisée pour les jeans pour femmes et qui peut s'étirer jusqu'à 300 % de la taille initiale ! J'étais moi-même vêtu du chapeau et des griffes de Krueger et je me contentais de pousser lentement le mur vers la caméra en le déformant. On a utilisé toutes sortes de griffes, d'ailleurs, certaines en métal, d'autres, pour les gros plans dangereux, en bois.

Quels furent les différents mécanismes actionnés par cable pour le film ?

L'un des plans les plus surprenant est celui où Nancy décroche son téléphone, lequel ressemble alors à une bouche monstrueuse d'où sort une énorme langue ! Nous avons utilisé deux téléphones et sectionné l'un d'eux pour y glisser une langue en latex animée hors champ par des cables. Il y a également la scène où les bras de Krueger semblent s'étirer de chaque côté d'une ruelle : Robert Englund portait ces bras mécaniques sous une veste très ample et ils se dépliaient lorsqu'Englund appuyait sur un bouton à l'intérieur de la veste, déclenchant le mécanisme. J'aime beaucoup cette scène, même si elle a été filmée en extérieurs et que l'on ait dû obscurcir artificiellement la lumière du jour, procédé que nous n'aimons guère...

Il y a également la séquence de la mort de Rod...

Oui, pauvre Rod, tué par les draps de son lit ! Nous avions tout d'abord fait fabriquer une structure métallique qui faisait dresser les draps tels des serpents vers Rod. Pour la pendaison de Rod, nous l'avions au départ « pendu » à une poutre et nous l'avons fait glisser lentement au sol. Montré à l'envers, le plan donnait l'impression au spectateur de voir Rod hissé et pendu. Il faut ajouter que c'est Craven lui-même qui tenait le drap pendant la scène ! Tout le monde a vraiment mis du sien pour ce film (rires).

Un autre plan étonnant du film est celui où Krueger jaillit à travers le miroir !



Le résultat à l'écran de la pièce pivotante... « la plupart des scènes-choc du film proviennent de mes propres cauchemars : à chaque fois que j'en fais un, je me réveille en sursaut et m'empresse de le noter ! » (Wes Craven).

Oui, c'est la première fois que l'on voit quelqu'un traverser directement devant la caméra un miroir face aux spectateurs ! Craven rêvait de filmer une telle scène depuis des années. Le procédé était simple dans la mesure où il suffisait de trouver une matière plastique donnant l'illusion du verre en se brisant et construire derrière elle une cabine assez profonde d'où allait jaillir Krueger en brisant la glace. Mais les difficultés reposaient dans le tournage proprement dit, la scène se devait d'être parfaite, un seul écart de la part de l'acteur ou du caméraman et tout était fichu. Et puis, il fallait que la cabine soit bien noire pour que le spectateur ne puisse deviner le profil de l'acteur, et aussi que la paroi de cette glace en « plastique » soit parfaitement lisse afin que Heather s'y reflète à la perfection.

Vous êtes-vous occupé de ces scènes où l'on voit un scolopendre sortir de la bouche d'un cadavre avec ses serpents qui grouillent à ses pieds ?

Non, ce fut là le travail de David Miller qui a été chargé des effets spéciaux de maquillage. Lorsque j'avais été engagé sur ce film, j'avais demandé à Olson de prendre Miller que je considère comme un remarquable technicien, l'égal d'un Rick Baker ! Il a construit des sculptures fabuleuses et a accompli un travail formidable sur *Les griffes...*, surtout avec le peu d'argent mis à sa disposition, environ 18 000 dollars. Sauf certains cas où nous avons collaboré, comme la langue qui sort du combiné téléphonique, Miller est responsable des autres effets de maquillages, comme les visages de Krueger, les scènes où Nancy est brûlée et Tina égorgée, etc...

Malgré les moyens limités, êtes-vous dans l'ensemble satisfait des résultats obtenus ?

Absolument, que l'on tienne compte ou non du faible coût de production, je suis très content : il y a tant d'effets dans ce film pour lesquels les spectateurs se poseront des questions, tant de scènes stupéfiantes... Au niveau créatif, *Les griffes de la nuit* représenta un véritable défi que j'ai pris beaucoup de plaisir à relever même si pendant trois mois, nous avons travaillé jour et nuit. Chaque plan de trucage présentait dès le départ au moins un gros problème, et cela me ravissait, car mon équipe et moi avions justement pour but de tenter de résoudre des problèmes et de relever ce genre de défis qui enrichissent énormément nos connaissances de l'art et de la technique des effets spéciaux ! En dehors de quelques effets électriques ou classiques (vapeur, feu...), tous les effets prévus pour le film avaient été soigneusement examinés et pour chacun d'entre eux, nous avons trouvé des solutions nouvelles, souvent utilisées pour la première fois. Cela peut contribuer à expliquer pourquoi ce film fut une expérience aussi enrichissante pour nous !

Aimeriez-vous travailler sur la séquelle de ce film ?

Bien sûr, mais je ne pense jamais à l'avance aux effets spéciaux que je compte envisager pour un de mes futurs films, de peur que le projet ne me soit finalement pas confié, une sorte de superstitition si vous voulez ! Et puis, les idées ne me viendront que lorsque j'aurai vraiment commencé à y travailler en connaissant parfaitement le script et en sachant ce que le réalisateur attendra de moi...

Quels sont les derniers films sur lesquels vous avez travaillé ?

Il y a donc eu *The Stuff* de Larry Cohen, *Surf 2* une comédie pour teenagers et *Electric Boogaloo*, un film de « break dancing ». En fait, dans ces trois films on a utilisé cette fameuse pièce « pivotante » pour montrer telle ou telle chose ou une personne se promenant au plafond. Au bout de quatre films avec cette chambre pivotante, je crois que je vais vraiment finir par me lasser d'elle et construire autre chose ! (rires).

Propos recueillis et traduits par
Robert Schlockoff

CONAN PROJETÉ DANS L'UNIVERS FUTURISTE DE LA CYBERNÉTIQUE

TERMINATOR

PAR C.-J. HENDERSON

On est toujours content quand c'est le petit qui gagne... Ces derniers temps, en ne voyant que de grosses machines au budget exorbitant tels Indiana Jones et le temple maudit, Buckaroo Banzai *et* Gremlins, *on finissait par se demander ce qui arrivait au cinéma américain. Flairant les bénéfices que cela allait leur rapporter, les grosses compagnies et leurs puissants metteurs en scène sacrifiaient trop souvent la magie de films comme* Superman, Les Aventuriers de l'Arche perdue *et autres pour des projets plus que douteux. Troquant d'authentiques personnages contre des silhouettes de papier mâché et confondant scénario et effets spéciaux, ces mercantis ont bradé la notion de héros, ne braquant plus leurs caméras que sur des sujets au résultat — financier — certain, au mépris de tout le reste.*

Par bonheur, tout le monde ne raisonne pas encore comme cela ; les forces créatrices qui ont présidé à la naissance de ce récent thriller de science-fiction au budget raisonnable — entendez par-là « modeste » — qu'est *Terminator* avaient autre chose en vue que le profit immédiat.

L'action de *Terminator* se déroule à Los Angeles, à notre époque, avec de nombreux « retours en avant » dans le futur. Le film décrit une époque où les machines et les robots ont acquis une intelligence telle qu'ils cherchent désormais à exterminer l'humanité. Et leur détermination est telle qu'ils y parviennent presque.

Un incroyable combattant pour la liberté, vient à la rescousse de l'humanité ; un héros qui rallie les forces humaines, et réagit si bien qu'il parviendra à briser la révolte des armées mécaniques, les empêchant de détruire la race humaine. Les machines n'encaissent pas impunément ce coup ; elles ont maitrisé les principes du voyage dans le temps et dépêchent un tueur cyborg dans le passé — en 1984 — afin de tuer la femme qui devait donner le jour à leur ennemi mortel. Mais ce dernier parvient à envoyer son propre émissaire dans le temps pour mettre fin aux agissements de l'androïde.

Il s'ensuit 90 minutes de délire cinématographique et d'action débridée intitulée *The Terminator.* Renonçant à toute débauche d'effets spéciaux, pour ne faire appel qu'à ceux qui se révèlent vraiment indispensables à la progression du récit, le film se déroule à toute vitesse, captivant immanquablement son public, séance après séance, le tenant sous le charme vénéneux d'une violence comme on n'en a jamais vue au cinéma. Ce film, qui s'appuie sur la logique et la narration et non pas sur la poudre au yeux, est le premier bon film de science-fiction qu'il nous aura été donné de voir depuis bien longtemps, ne serait-ce que parce qu'il met en scène des acteurs et des actrices dotés d'une respiration, et pas seulement des gadgets propulsés au milieu de travelling mattes et d'écrans bleus.

L'idée originale du film a germé alors que son scénariste et réalisateur, James Cameron, et le producteur co-scénariste Gale Hurd travaillaient ensemble sur un autre film du genre qui nous intéresse : *Battle Beyond the Stars.* « C'est Jim qui y a pensé le premier », raconte Hurd, « mais je me suis tout de suite dit que ça ferait un rudement bon film. Il a aussitôt entrepris d'en écrire le scénario, et j'ai fini par m'y intéresser aussi. Jim a une telle expérience des effets spéciaux qu'il était naturel qu'il le mette en scène. Quand le script a été terminé, nous étions tous les deux persuadés de tenir tous les éléments d'un film sensationnel. »

L'un des premiers à partager leur enthousiasme devait être Arnold Schwarzenegger : « J'avais lu des quantités de scénarios de films d'aventure et d'action », nous a-t-il confié, « mais c'était vraiment le meilleur. J'ai tout de suite eu très envie d'interpréter le rôle de l'exterminateur, dès le début de ma lecture. » (voir entretien ci-après).

« Pour moi », renchérit Caméron, « il n'y avait qu'Arnold qui pouvait jouer ce rôle. Je me suis immédiatement dit qu'il serait parfait ».

« Dans tous les films où j'ai joué », poursuit Schwarzenegger, « on m'a toujours confié le rôle du héros. Là, j'ai enfin réussi à incarner un méchant vraiment *très* méchant. C'était nouveau, pour moi, et j'ai énormément apprécié cette expérience. »

La joie d'Arnold fait plaisir à voir. La caméra est braquée sur lui pendant plus de la moitié du film, et il ne manque pas un instant à la réputation qu'on lui a faite pour la circonstance de créature monstrueusement dangereuse. L'acteur a usé et abusé de son accent au cours de sa carrière, et nul doute que les critiques de ses détracteurs ne seront pas moins acerbes parce qu'il incarne un robot dans ce film. On ne peut que regretter que leurs réactions soient aussi prévisibles.

Schwarzenegger est un bon acteur. Il approche chacun de ses rôles individuellement, en acteur, et s'efforce de se couler dans le rôle, et non pas le contraire. A aucun moment on ne pense à Conan ou à l'un quelconque des rôles qu'il a pu interpréter par le passé en le voyant dans ce film ; il est le *Terminator,* et on y croit de la première à la dernière image.

On pourrait en dire autant de tous les acteurs du film : Linda Hamilton, dans le rôle de la future mère pourchassée par le tueur-cyborg, et Michael Biehn qui incarne son protecteur, sont



tout aussi convaincants. Quant à Paul Winfield, le policier impliqué, bien malgré lui dans la guerre du futur qui ravage la ville dont il est chargé de défendre la loi et l'ordre, il est en pleine forme. C'est son troisième film de science-fiction (après *Damnation Alley* et *Star Trek II*) et il n'a jamais été aussi bon.

Ce qui vaut pour presque tous les acteurs du film, qu'ils apparaissent à l'écran ou qu'ils soient derrière la caméra : Stan Winston, lauréat de deux Academy Awards et nominé pour un autre, admet qu'il s'est surpassé pour les maquillages d'effets spéciaux de ce film. Ernie Farino, le coordinateur des effets spéciaux, a travaillé sur un grand nombre de films du genre dont *Caveman, The Howling* et *The Thing,* mais il est aussi fier de son travail pour ce film que de celui qu'il a fourni pour tous les autres réunis !

Adam Greenberg, le directeur de la photo, est au mieux de sa forme ; le monteur, Mark Goldblatt, à l'habileté duquel on doit une bonne part de suspense de *Halloween II,* a mis toute sa science au service de *Terminator,* et c'est ainsi qu'on se retrouve cramponné à son fauteuil pendant toute la projection du film !

Mais pour faire un bon film, il faut autre chose qu'une équipe technique compétente ; il est arrivé plus d'une fois dans le passé, et surtout ces dernières années, que des metteurs en scène de génie, des acteurs de tout premier plan et les meilleurs spécialistes des effets spéciaux de tous les temps accouchent d'un film qui avait tout pour réussir et qui finit par ennuyer son public pour des raisons incompréhensibles.

Il ne leur manque sans doute qu'une seule chose, dont *The Terminator* dispose en abondance : une âme. L'aspect scientifique prend tout son sens. Aucune faille : quand on fait sauter les jambes du robot, à la fin, on prend bien soin de nous montrer que les jambes ne sont que des poulies et des montants — c'est dans la poitrine que ça se passe, et on nous explique soigneusement qu'avec les armes dont nous disposons à notre époque, la cage thoracique en question serait proprement indestructible.

Il n'y a pas de préséance, dans *Terminator* ; seul le résultat final compte. Il y a dans ce petit film une magie qui aurait pu métamorphoser en un authentique chef-d'œuvre un *Sheena,* ou n'importe laquelle de ces productions essoufflées et pompeuses dont on nous gratifie si volontiers en ce moment.

Il y a maintenant quelques années, lorsqu'on prit conscience d'un public amateur de films *vraiment* noirs, on vit sortir un certain nombre de films destinés à ce public. Mais très vite les vampires qui hantent les couloirs des maisons de production s'emparèrent des formules que l'on sait et les épuisèrent à force de les piller, dégoûtant les spectateurs mêmes auxquels ces films s'adressaient.

C'est maintenant le public des films de science-fiction qui est dans le colimateur, et on peut être sûr que pour un *Alien* ou un *Ghostbusters,* on assistera désormais à la prolifération d'une myriade de *Yor,* de *Planet of Horrors* et autres *Space-hunters.* Le spectateur n'a plus, comme toujours, qu'à tenter sa chance au milieu des bandes-annonces, et à se fier au bouche-à-oreille et à ses critiques préférés pour tenter de séparer le bon grain de l'ivraie. Ce n'est jamais facile, mais il y a des films comme *Terminator* qui vous récompensent tout d'un coup de bien des choix malheureux !



Une monstrueuse machine à tuer, que même les flammes de cet infernal brasier ne sauraient arrêter...



ENTRETIEN AVEC ARNOLD SCHWARZENEGGER

PAR TOM SCIACCA

ARNOLD TROQUE SON ÉPÉE CONTRE UN PISTOLET A RAYONS LASER...

Le petit Arnold qui vit le jour en Autriche ne se doutait pas qu'un jour il deviendrait, comme son héros John Wayne, l'idole de millions de gens et gagnerait sa vie en pourfendant ses ennemis à longueur de films... Dans **Terminator**, ***il incarne un cyborg meurtrier venu du futur pour changer l'histoire, et dans sa bouche, le récit de ses aventures n'est pas sans évoquer certains épisodes de*** **Outer Limits** ***comme, par exemple,*** **The Man Who Was Never Born** ***interprété par Martin Landau dans le rôle d'un mutant envoyé du futur pour tuer la femme qui devait mettre au monde l'homme qui déclencha la troisième guerre mondiale, ou encore*** **Soldier**, ***signé Harlan Ellison, dans lequel un super-soldat (Michael Ansara) est propulsé dans le passé... avec sa guerre, voire*** **Demon With a Glass Hand**, ***toujours de Harlan Ellison, avec Robert Culp (*****The Greatest American Heros** ***— le plus grand héros américain) en androïde dont dépendent les vies de milliards de futurs terriens...***

Parlez-nous de *Conan III*...
C'est Ed Pressman qui m'a appris que Dino et l'Universal avaient pris une option sur le film. Cette fois, il sera interdit aux mineurs de dix-sept ans non accompagnés ; on ne peut plus faire de films sans sexe, aujourd'hui. Donc, Ed m'a dit qu'ils voulaient faire écrire le scénario par John Milius et lui faire produire le film dont il assurerait la supervision de la mise en scène, confiée à un jeune réalisateur.

Mais Bill Stout — le chef décorateur de *Conan II* — n'avait-il pas déjà écrit un scénario pour *Conan III* ?
C'est bien possible. Je me rappelle que pendant le tournage, au Mexique, un amoureux fou de Conan avait manifesté le désir d'écrire un scénario. Lorsque les gens venaient voir Dino en lui disant qu'ils avaient envie d'écrire quelque chose, il leur répondait invariablement de laisser aller leur imagination, et que si ça lui plaisait, il achèterait le résultat. Il ne serait donc pas étonnant que plusieurs personnes écrivent actuellement des scénarios pour Conan.

Comment vous êtes-vous retrouvé en train de faire *Terminator* ?
Mike Medavoy, l'un des dirigeants d'Orion Pictures m'en a parlé lors de la projection de *Blue Thunder*. Au départ, il voulait que j'incarne Reese, le héros, mais après avoir rencontré Jim Cameron, le réalisateur, et après avoir lu le scénario, surtout, je me suis senti beaucoup plus attiré par l'exterminateur que par Reese. J'ai parlé du personnage à Cameron ; nous avons discuté de son attirance pour les armes, de sa façon de marcher, de son attitude, et une heure plus tard, c'est lui qui m'a proposé le rôle.

Comment vous êtes-vous préparé à ce rôle de tueur-cyborg ?
L'un de mes films préférés se trouve être *Mondwest ;* j'ai basé mon personnage sur celui du tueur robot incarné par Yul Brynner dans *Mondwest* et *Futureworld*. J'ai étudié ses mouvements. J'aime les films d'anticipation — pas ceux qui sont truffés de fusées comme *la Guerre des étoiles*, mais ceux qui permettent d'envisager un avenir possible. J'aime l'idée que, si on a envie de tuer quelqu'un, on peut se rendre dans un endroit comme Mondwest et tuer un robot au lieu d'un être en chair et en os.

Nous nous sommes laissés dire que *Terminator* avait été tourné dans des décors peu banals...
Un grand nombre de scènes du futur ont été tournées dans une aciérie, sous un éclairage inquiétant. Jim Cameron a été formé à une école de mise en scène où l'on a l'habitude des économies. On a l'impression que son film a coûté vingt millions de dollars, alors qu'il n'a pas dû en coûter plus de six ou sept. J'aime les véhicules futuristes, les pistolets à laser et tous les gadgets de ce genre. Nous avons aussi beaucoup tourné dans les faubourgs de Los Angeles, dans des ruelles sinistres, sordides, dans le coin des drogués, dans des hôtels de dernière catégorie, au milieu des camés et des prostituées. Pour une expérience, c'était une expérience, croyez-moi, et j'ai beaucoup appris !

Avez-vous fait vos cascades vous-même dans ce film ?
Très peu. La plupart des cascades mettaient en jeu des accidents de voiture qui prenaient feu, et c'est le travail des cascadeurs. Ils savent ce qu'ils font. Dans les *Conan*, je peux tout faire moi-même, les combats et le reste, mais les collisions en voiture, c'est pour les spécialistes !

Y a-t-il des acteurs avec lesquels vous aimeriez travailler ?
Oh oui, beaucoup ! Marlon



Brando, Laurence Olivier, tous les grands acteurs dont il y a énormément à apprendre. J'ai très envie de faire cette expérience avec eux. Je suis sûr que j'en retirerai des choses fantastiques.

Lorsque vous étiez enfant, vous lisiez des bandes dessinées, ou des histoires fantastiques ?
Enormément, oui ! J'ai lu beaucoup de fantastique, surtout avec des personnages du genre de Conan, justement.

... Et les aventures de Superman ?
Nous recevions évidemment toutes les bandes dessinées américaines, en Autriche, mais je préférais les héros musclés, comme Siegurd, un grand gaillard blond du même style que Conan, et les histoires de la Forêt Noire. J'aimais ces héros... Les acteurs comme John Wayne. J'adorais les westerns de John Wayne.

Et Buster Crabbe et *Flash Gordon* ?
Non, ça, je ne me souviens pas, mais en Autriche, Johnny Weissmuller et ses films de Tarzan étaient très populaires. Je me rappelle que mon père m'avait emmené à l'inauguration d'une piscine par Johnny Weissmuller, alors que j'avais six ans. Et puis j'aimais les culturistes comme Dan Vadis, Steve Reeves, Gordon Scott, Lex Barker et Brad Harris. Vous savez que Harris a interprété un grand nombre de films de la série *Kommisar X*, en Europe.

Et quand vous pensez à l'avenir... ?
J'aimerais travailler de nouveau avec Jim Cameron, le metteur en scène de *Terminator*. Nous avons fait du bon travail ensemble. Je voudrais bien faire un autre film avec lui...

Note : depuis cet entretien, Arnold a donné son accord pour interpréter le rôle de Conan dans *Red Sonja*, avec Brigitte Nielsen dans le rôle de Sonja et Sandal Bergman dans celui de la méchante.
Arnold Schwarzenegger doit également jouer dans deux nouveaux films d'aventure et de science-fiction : *Outworld* et *The Vikings*. Par ailleurs, le succès triomphal remporté aux Etats-Unis par *Terminator* laisse augurer un *Terminator II*, qui devrait être tourné après *Conan III*.

TERMINATOR

LES EFFETS SPÉCIAUX

PAR C. J. HENDERSON

Un remarquable travail d'effets spéciaux au terme duquel la chair et le métal aboutissent à une parfaite symbiose.

« Bon, alors, écoutez : le « Terminator » est une unité d'infiltration mi-homme, mi-machine. A l'intérieur, c'est un châssis de combat en hyper alliages, commandé à l'aide de micro-processeurs. Entièrement blindé, très résistant. Mais à l'extérieur, ce sont des tissus humains vivants : chair, peau, cheveux, sang, spécialement cultivés à l'usage des cyborgs. La série 600 est équipée d'une peau en caoutchouc ; ses éléments sont faciles à repérer. Mais ceux-ci sont tout nouveaux. Ils ont vraiment l'air humains. Ils suent, ils ont mauvaise haleine, rien n'y manque. Ils sont presque impossibles à distinguer des vrais humains. Il a fallu que j'attende qu'il vienne vers vous pour l'identifier. »
« Ecoutez, je ne suis pas stupide, vous savez. On ne peut pas encore faire des trucs comme ça. »
« Pas encore... »
[Kyle Reese et Sarah Conner, dans la continuité dialoguée du Terminator.]



Comme dans tous les meilleurs films de science-fiction, de *La Guerre des étoiles* aux dernières super-productions en date, comme *Dune* et *Starman*, les effets spéciaux jouent un rôle primordial dans l'impact visuel de *Terminator*. En fait, la dernière production de science-fiction d'Orion Pictures compte peut-être le pourcentage d'effets spéciaux à la minute le plus élevé à ce jour !
Sachant ce qui les attendait, les producteurs John Daly et Derek Gibson ont fait appel à l'un des plus grands spécialistes en ce domaine : Stan Winston. C'est lui qui a imaginé et mis au point la plupart des maquillages, des robots et des effets spéciaux mécaniques du film. Et il admet bien volontiers que c'est pour ce film qu'il a réalisé ses performances les plus étonnantes.
« Chacune des métamorphoses que subit le Terminator — l'exterminateur — est plus compliquée que la précédente, et il y en a des quantités », devait-il nous confier. « C'est probablement le film qui m'a donné le plus de fil à retordre ». Ce n'est pas un aveu à la légère, de la part de l'homme qui a remporté deux Emmy Awards pour ses effets spéciaux, et nous a donné la *Chose* de John Carpenter.
« Mon rôle dans ce film a consisté pour l'essentiel à diriger une multitude de gens incroyablement doués et bourrés de talent, qui modelaient, assemblaient et donnaient corps aux idées de Jim Cameron ».
Quels que puissent être les efforts de Winston pour minimiser son rôle dans *Terminator*, ses complices dans cette entreprise ont vite fait de ramener sa fausse modestie à sa juste mesure ; la vedette du film, Arnold Schwarzenegger, en particulier, ne tarit pas d'éloges sur son travail : « Je n'aurais jamais pensé connaître le jour où, en regardant des photos, j'en viendrais à me demander si c'est bien moi ou si c'est la maquette ! » avoue Arnold. « Il n'y a pas moyen de voir la différence, et c'est assez inquiétant, au fond. Sur dix photos, je me trompe bien six ou sept fois. C'est vous dire à quel point la ressemblance était parfaite ! ».
Arnold n'est pas la seule star du film, en réalité : contrairement à *Conan*, il partage la vedette... avec un robot, mais un robot en chair et en os, si l'on peut dire : alors que C-3PO, le héros de *La Guerre des étoiles*, était incarné par un homme déguisé en androïde, le cyborg utilisé à la fin de *Terminator* ne pouvait être interprété par un acteur en costume. Sa conception même impliquait la construction d'un authentique robot grandeur nature, et c'est à Winston qu'incomba la tâche d'en venir à bout.
L'alter-ego de métal d'Arnold mesure bien deux bons mètres de hauteur et il est constitué de plus de mille pièces en mouvement, toutes usinées à la main par Winston et son équipe. La construction du robot prit près d'une année, mais aussi minutieux qu'ait pu être le travail, le robot était malgré tout incapable de se mouvoir par ses propres moyens : il fallait des porteurs pour le déplacer ! Lorsqu'on le voit avancer dans le film, il est en fait porté par des hommes à l'aide de planches fixées sur ses hanches. Et ses porteurs ne se contentaient pas de le faire aller en avant ou en arrière, ils devaient encore le faire monter et descendre comme s'il marchait pour de bon. Pour compliquer encore les choses, à la fin du film, le robot étant blessé, les machinistes durent simuler sa claudication...
« De tous les films de ma — courte — carrière de quinze années passées au service du cinéma, *Terminator* est certainement le plus excitant auquel j'aie apporté ma contribution », devait nous dire Winston. « Tout s'est magnifiquement passé, et nous nous sommes bien amusés. Et je me sens extrêmement privilégié d'avoir eu la possibilité de travailler avec une équipe de gens aussi talentueux, dont les noms resteront malheureusement à jamais ignorés du grand public, puisque c'est moi qui récolte tous les lauriers ! ».
Le talent et la compétence des « porteurs » et de l'ensemble de ceux qui ont travaillé avec Winston n'ont plus à être prouvés ; ils apparaissent au détour de chaque plan de *Terminator*. Et pourtant, rares seront ceux qui pourront prendre la juste mesure du temps et de la difficulté impliqués par chacun des effets spéciaux d'un film de ce genre.
Ainsi, dans une certaine scène du film, voit-on Kyle et Sarah s'enfuir devant le cyborg et se réfugier derrière une voiture à partir de laquelle, d'une balle bien placée, Kyle fait sauter le réservoir d'essence d'une voiture juste à côté de l'Exterminateur. Ils montent en voiture et reculent précipitamment, mais le cyborg jaillit des flammes, bondit sur le toit de la voiture et enfonce le pare-brise à coups de poings pour s'emparer de Sarah. Sur l'écran, la scène ne dure pas quatre-vingt dix secondes en tout ; mais il ne fallut pas moins de cinquante personnes et de deux jours de tournage pour en venir à bout. La longueur relative des prises de vues tient à l'extrême danger représenté par le mur de feu, qu'il fallut calculer et maîtriser avec les plus grands soins. Le cascadeur qui doublait Arnold fut « enflammé », ce qui exigea encore une fois les soins que l'on imagine, et fit dire à Arnold que : « Je ne risquais pas de faire toutes les cascades du film moi-même ; cette fois, elles étaient très, très dangereuses ».
Et pourtant, si c'est bien un cascadeur qui traverse le mur de flammes pour se jeter sur la voiture, c'est bien Arnold que l'on voit en gros plan : lorsque la voiture recule dans la ruelle, c'est Arnold qui est là, entouré de flammes. Pour le tournage de cette scène, il fut aspergé de deux produits chimiques réagissant l'un avec l'autre, puis, au dernier moment, recouvert d'un enduit caoutchouté. La fumée est suscitée par les produits chimiques, tandis que l'enduit caoutchouté donne les flammes ; à partir de ce moment-là, Arnold « n'avait plus qu'à » se laisser tomber sur le capot de la voiture lancée à pleine vitesse.
Et ce n'était pas tout... il fallait que le pare-brise reste intact pendant un certain nombre de séquences, malgré un trou provoqué par le coup de poing du Terminator. On ne pouvait donc pas utiliser le verre factice pour le plan en cause. Or le problème, c'était qu'aucun être humain, pas même Arnold, n'aurait pu traverser un pare-brise en verre normal sans se blesser très gravement. Il n'y avait plus qu'une solution, dès lors : fabriquer un poing hydraulique et lui laisser faire le travail. C'est ainsi que naquit la première collaboration entre Arnold et le Poing Mécanique, le premier se cramponnant à la voiture en mouvement pendant que le second se déplaçait parallèlement au véhicule, derrière lequel il était dissimulé, jusqu'au moment où Arnold faisait semblant de donner son fameux coup de poing — asséné, en fait, par la mécanique.
Seulement voilà... Le poing mécanique n'allait pas assez vite — pas aussi vite que la voiture, en tout cas. Pour donner l'illusion de la vitesse, il fallut dont fixer un mur de briques — factice, heureusement — à une voiture, et le faire défiler derrière la voiture, en sens inverse, à l'allure voulue. Quant à l'équipe technique, elle devait suivre Arnold, la voiture et le poing mécanique à la fraction de seconde près, afin d'assurer la prise de vues. Une seule erreur de la part d'Arnold ou de n'importe lequel des cinquante membres de l'équipe, et ils auraient été obligés de remplacer le pare-brise, ce qui voulait dire une journée de perdue pour tout le monde.
Bien évidemment, tout se passa à la perfection ; on n'en attendait pas moins d'un athlète aussi intelligent et accompli qu'Arnold, qui accomplit ce qu'on attendait de lui à la seconde près, permettant au studio de faire des économies substancielles.
Et c'est ainsi que se passèrent les choses, jour après jour — et nuit après nuit — sur le plateau de *Terminator*. Comme dans bon nombre de films de science-fiction, il n'est pas facile de dire si l'intérêt vient plus des acteurs, du scénario ou des effets spéciaux. Ici, c'est même impossible. Mais que votre préférence aille au véritable Arnold ou à ses neuf répliques artificielles, elle ira toujours au *Terminator*, qui est sans conteste l'un des meilleurs films de science-fiction produits l'année dernière. Et ne vous en faites pas, le public l'a si bien plébiscité qu'un *Terminator II* est d'ores et déjà en chantier.

(Traduction : Dominique Haas)

BRAZIL

GB 1984. Un film réalisé par Terry Gilliam • **Scénario** : Terry Gilliam, Tom Stoppard et Charles Mc Keown • **Directeur de la photographie** : Roger Pratt • **Chef décorateur** : Norman Garwood • **Montage** : Julian Doyle • **Musique** : Michael Kamen • **Effets spéciaux** : George Gibbs • **Production** : Arnon Milchan • **Distributeur** : Fox-Hachette • **Durée** : 144 mn • **Sortie** : le 20 février 1985 à Paris.

Interprètes : Jonathan Pryce (Sam Lowry), Robert de Niro (Harry Tuttle), Michael Palin (Jack Lint), Kim Greist (Jill Layton), Katherine Helmond (Ida Lowry), Ian Holm (Kurtzmann), Ian Richardson (Warren), Peter Vaughan (Helpmann).

L'origine du film : « *Brazil* est né d'une image. J'ai vu dans ma tête un homme assis sur une plage noire, recouverte d'une fine poussière de charbon. Immobile, dans une lumière crèpusculaire, l'homme écoutait à la radio une chanson populaire des années 30 : « Brazil », dont les sonorités langoureuses et exotiques suggéraient, très loin des tours d'acier des usines et des chaines de montage, l'existence d'un monde verdoyant et merveilleux. Le scénario qui s'est développé autour de cette image n'en a retenu concrètement aucun des éléments, et pourtant en découle tout entier. » (Terry Gilliam).

L'Ecran Fantastique vous en dit plus : Terry Gilliam est né à Minneapolis (Minnesota) le 22 novembre 1940. En 1951, il s'établit avec sa famille à Los Angeles. Son père travaillant comme charpentier à Hollywood, le cinéma fera très tôt partie de son univers quotidien. Après de brillantes études secondaires, Gilliam entre en 1958 à l'Occidental College de Pasadena pour s'initier aux art libéraux. L'année 1969 verra l'émergence du groupe Monty Python, formé par Chapman, Cleese, Idle, Jones, Palin et Gilliam. Dés 1971, Monty Python, sort son premier long métrage, *And for Something Completely Different*, réalisé à très petit budget par Ian Mc Naughton, avec des séquences signées Terry Gilliam. En 1974, Gilliam co-réalise avec Terry Jones *Monty Python, Sacré Graal* !. Malgré des conditions de tournage difficiles, *Sacré Graal*, où Gilliam donne libre cours à son « médiévalisme » et à son sens de l'invention visuelle, marque le premier grand succès cinématographique de Monty Python. Gilliam décide alors de tourner, hors du groupe, *Jabberwocky*, dont Michael Palin tient le rôle principal. Parodie de récit médiévaux chargée de visions rabelaisiennes fantastiques, oniriques et grotesques, *Jabberwocky* illustre une approche sceptique et dérisoire de l'héroïsme, du sacré et de l'Histoire humaine. Gilliam y prend allégrement le contrepied des films épiques hollywoodiens, dont les conventions imposent le langage « noble », des décors et des héros immaculés : la lumière y est rare, la crasse abondante, les vêtements malodorants,les bois hantés par des bêtes féroces. Des rats - précieuse nourriture - grouillent dans les cités affairées aux rues boueuses, où se presse une populasse grossière et véhémente. En 1978, Gilliam travaille comme chef décorateur sur la *Vie de Brian*. Deux ans après, il participe à la tournée américaine de Monty Python filmée par Terry Hughes sous le titre *Monty Python à Hollywood*. Il écrit (avec Michael Palin) et réalise *Bandits, Bandits*, voyage picaresque à travers le temps, à la rencontre de personnages mythiques. Traité à la manière d'un conte merveilleux, pimenté de touches cauchemaresques et de visions monstrueuses, le film connait un succès international et s'inscrit en 1980 aux premières place du box-office américain. En 1982, Terry Gilliam retrouve Monty Python sur *Monty Python - le sens de la vie*. Il réalise pour ce film une ambitieuse séquence, située dans une compagnie d'assurances dont les vieux employés se révoltent contre leurs patrons. Ce morceau de bravoure nonsensique, éliminé du montage final pour préserver la structure générale du film, sera projeté en première partie de programme. En 1982, Terry Gilliam s'associe avec Tom Stoppard et Charles Mc Keown pour écrire *Brazil*, dont le tournage commencera le 21 novembre 1983.



BODY DOUBLE

U.S.A. 1984. Un film réalisé par Brian De Palma. • **Scénario** : Brian De Palma, Robert J. Avrech. • **Directeur de la photographie** : Stephen H. Burum. • **Montage** : Jerry Greenberg, Bill Pankow. • **Musique** : Pino Donaggio. • **Directeurs artistiques** : Bill Elliott, Charles Butchler. • **Distributeur** : Warner-Columbia. • **Durée** : 114 mn. • **Sortie** : le 20 février 1985 à Paris.

Interprètes : Craig Wasson (Jake), Melanie Griffith (Holly), Gregg Henry (Sam), Deborah Shelton (Gloria), Guy Boyd (Jim McLean), Dennis Franz (Rubin).

L'histoire : « Jake, un comédien claustrophobe, découvre l'infidélité de sa petite amie et doit abandonner l'appartement de celle-ci pour partir à la recherche d'un nouvel emploi et d'un nouveau logement. Au cours d'une audition, il rencontre un sympathique et jovial comédien, Sam, qui s'apprête à partir en tournée et lui offre l'hospitalité d'une luxueuse garçonnière. Jake deviendra le témoin impuissant d'un assassinat... ».

L'Ecran Fantastique vous en dit plus : Brian De Palma est né le 11 septembre 1940 à Newark, dans le New Jersey. Elevé à Philadelphie où son père exerce le métier de chirurgien, il se passionne très tôt pour la physique. Il entre à l'Université de Columbia pour y étudier cette matière, mais l'abandonne bientôt pour le théâtre, puis pour le cinéma. En 1960, il réalise son premier moyen métrage, *Icarus*, suivi de *Wotan's Wake* (1962), pour lequel il remporte plusieurs prix. Au cours de ses études au Sarah Lawrence College, il aborde le long métrage avec *The Wedding Party* (1963-65), qui marque les débuts à l'écran de Robert de Niro et Jill Clayburgh. Après ce premier essai semi-improvisé, De Palma poursuit son apprentissage sur divers documentaires et courts métrages. En 1967, il revient au long métrage avec *Murder à la mode*, thriller sophistiqué où il rend, pour la première fois, hommage à son maître, Alfred Hitchcock. Il obtiendra ensuite l'Ours d'argent à Berlin, pour *Greetings* (1968), avec De Niro, qu'il retrouve quelques mois après pour *Hi, Mom* ! Tourné en 1970 avec Margot Kiddet et Jennifer Salt, *Sœurs de sang* marque dans la carrière de Brian de Palma une étape décisive. Au caractère improvisé, informel et volontiers brouillon de ses précédents longs métrages, il oppose une volonté de construction, de logique, un travail méthodique sur le *regard*, dont bénéficieront tous ses films ultérieurs. Deux ans après ce coup de force, émaillé de private jokes, De Palma renoue avec l'un des plus célèbres mythes du fantastique, en réalisant *Phantom of the Paradise*. En 1976, il écrit (avec Paul Schrader) et réalise *Obsession*, thriller romantique interprété par Cliff Robertson et Geneviève Bujold. La même année, il porte à l'écran le roman de Stephen King, *Carrie*, qui lui vaut l'un des plus grands succès de sa carrière et restera l'une des meilleures adaptations de cet auteur. En 1977-1978, il tourne *Furie*, mêlant occultisme, suspense et politique-fiction, puis *Home Movies*, comédie semi-autobiographique interprétée par Kirk Douglas et Nancy Allen. La même année (1980), il retourne au suspense avec *Pulsions*, qu'interprètent Michael Caine, Angie Dickinson et Nancy Allen. En 1981, il écrit et réalise *Blow Out*, qui explore le thème du voyeurisme et de la manipulation, et réunit John Travolta, Nancy Allen et John Lightgow. En 1983, il tourne *Scarface*, adaptation du classique de Howard Hawks, qui vaudra à Al Pacino l'un de ses rôles les plus percutants.
Robert J. Avrech, co-scénariste de *Body Double*, est un admirateur de De Palma, et avait rédigé pour celui-ci un premier scénario (non tourné) avant de recevoir, en 1981, un traitement en 13 pages de *Body Double* : « Brian avait écrit un texte extrêmement précis, détaillant scène par scène la progression dramatique du film. A l'époque, il voulait seulement produire celui-ci et le confier à un studio après en avoir contrôlé l'élaboration ». Avrech rédigea successivement trois versions du script, en collaboration étroite avec De Palma et le réalisateur initialement pressenti, Ken Wilderhorn. Après que des contacts préliminaires aient été pris avec deux grands studios hollywoodiens, la Columbia accepta le projet, et demanda que De Palma en assure à la fois la production et la mise en scène. « *Body Double* appartient entièrement à De Palma », précise Avrech, c'est *son* film ; les ressorts dramatiques, les effets qu'il y a introduits — comme la claustrophobie de Jake ou le meurtre de Gloria — ont largement enrichi et amélioré le scénario.
Mélanie Griffith (Holly Body) est la fille de Tippi Hedren (*Les Oiseaux*, *Marnie*) et de Peter Griffith. Née à New York le 7 août 1957, elle a fait ses débuts au cinéma en 1978 dans *Mean Dog Blues*. On la verra ensuite dans *Scarface* de De Palma, en compagnie de son mari, Steve Bauer. Elle a tourné, avec sa mère, son propre rôle dans le documentaire *Roar* réalisé en Afrique par son beau-père Noël Marshall. Mélanie avait également tenu la vedette féminine de *New York, deux heures du matin*, d'Abel Ferrera. *Body Double* marque les débuts au cinéma de Deborah Shelton (Gloria), ancienne Miss USA, apparue jusqu'alors dans de nombreux téléfilms.





BRAZIL

ARNON MILCHAN présente un film de TERRY GILLIAM **BRAZIL**
JONATHAN PRYCE · ROBERT DE NIRO · KATHERINE HELMOND · IAN HOLM · BOB HOSKINS
MICHAEL PALIN · IAN RICHARDSON · PETER VAUGHAN · KIM GREIST
Scénario de TERRY GILLIAM · TOM STOPPARD · CHARLES McKEOWN · Musique originale de MICHAEL KAMEN
Co producteur PATRICK CASSAVETTI · Produit par ARNON MILCHAN
Mis en scène par TERRY GILLIAM

OUT OF ORDER

...EN DÉRANGEMENT

UN FILM DE CARL SCHENKEL

RENEE SOUTENDIJK · GÖTZ GEORGE · WOLFGANG KIELING · HANNES JAENICKE

produit par THOMAS SCHÜHLY et MATTHIAS DEYLE
une coproduction de LAURA FILM GMBH
MUTOSKOP FILM GMBH MARAN FILM GMBH
et DIETER GEISSLER FILM PRODUCTION GMBH



STAR STREK 3

Star Strek 3. The Search for Spock. USA 1984. Un film réalisé par Léonard Nimoy • **Scénario** : Harve Bennett, d'après « Star Strek » créé par Gene Roddenberry • **Directeur de la photographie** : Charles Correll • **Directeur artistique** : John E. Chilberg • **Montage** : Robert F. Shugrue • **Musique** : James Horner • **Maquillages spéciaux** : The Burman Studio • **Supervision des effets spéciaux** : Bob Dawson (ILM) • **Production** : Paramount • **Distributeur** : C.I.C. • **Durée** : 105 mn • **Sortie** : le 13 février 1985 à Paris.

Interprètes : William Shatner (Kirk), Leonard Nimoy (Spock), De Forest Kelley (Mc Coy), James Doohan (Scotty), Walter Koenig (Tchékov), George Takei (Sulu), Nichelle Nichols (Uhura), Robin Curtis (Saavik).

L'histoire : « Tandis que l'Entreprise, fortement endommagé, regagne sa base, avec un équipage endeuillé de la disparition de Spock, le Docteur Marcus et la vulcanienne Saavik restent sur Genesis, la nouvelle planète, déclarée « planète interdite », pour l'étudier scientifiquement ; leurs découverte sont surprenantes car le planètoïde est en révolution accélérée. Tout ici est inhabituel et imprévisible. Ce phénomène étrange intéresse vivement les Klingons : tous les moyens leur seront bons pour s'emparer des secrets de ce nouveau monde... »

L'Ecran Fantastique vous en dit plus : Dans *Star Trek 3*, « Monsieur Spock » passe derrière la caméra, pour filmer sa propre recherche ! Si Léonard Nimoy a déjà réalisé plusieurs épisodes de séries TV, *Star Trek 3* est son premier film de cinéma. Originaire de Boston (Massachussetts), il débute sur les planches dès l'école. Il passera d'ailleurs un diplôme d'art dramatique au collège. A 18 ans, il part habiter la Côte Ouest. Il joue d'abord dans le cadre de la célèbre Pasadena Playshouse, puis au cinéma ; se sont successivement *Queen for a Day*, *Francis Goes to West Point* de Arthur Lubin, *The Overland Trail*, etc. *Kid Monk Baroni* lui vaut son premier rôle principal. En 1954, Leonard épouse l'actrice Sandi Zober.Le couple part habiter en Georgie où le jeune homme effectue son service militaire ; pendant 18 mois, dans le cadre de l'armée, il monte plusieurs spectacles. Pour la Guilde Théatrale de la ville d'Atlanta, Nimoy met en scène « Un Tramway nommé désir » (et tient le rôle de Stanley Kowalski). Dégagé des obligations militaires, il retourne à Hollywood où il suit notamment les cours du professeur d'art dramatique Jeff Corey. Nimoy monte sa propre « école d'acteurs » à North Hollywood, enseigne également à l'Université Synanon, joue au théâtre et à la télévision. Sa fille Julie naît en 1955, son fils Adam l'année suivante. Pour subvenir à leurs besoins, Nimoy s'oblige à exercer des métiers moins glorieux mais plus lucratifs ! Au début des années soixante, il commence à obtenir des rôles importants dans diverses séries TV. L'acteur s'efforce de continuer à jouer au théâtre, chaque fois que ses obligations à la télévision le lui permettent. De même, à cette époque, il tourne dans deux films :*Le Balcon*, de Joseph Strick, et *Death-Watch*. Puis c'est la série « *Star Trek* » produite par NBC et « *Mission : Impossible* » produite par CBS. Cinq années de télévision non-stop !... et la célébrité.
En 1971, il revient au cinéma, aux côtés de Yul Brynner et de Richard Crenna, dans *Catlow* de Sam Wanamaker, puis effectue une tournée théâtrale sur la Côte Est, jouant le rôle de Tevye dans « Un violon sur le toit » de Joseph Stein. Il est ensuite à Londres où il présente « Baffled » dans le West End, puis à San Diego (Californie) où il tient le rôle principal de la nouvelle pièce de Robert Shaw, « The Man in the Glass Booth », montée par l'Old Globe Theatre. Nimoy tourne alors dans d'autres films, tient le rôle de Fagin dans « Oliver » au Melody Top Theatre de Milwaukee (Wisconsin), puis présente avec Sandy Dennis « Six Rms Riv Vu », en tournée à travers la Floride. L'acteur trouve quand même le temps de passer son diplôme d'enseignant au Collège Antich, et d'écrire son premier livre, « You an I », subtil mélange de poésies et de photographie nous décrivant une belle histoire d'amour, la sienne. D'autres recueils suivront. Puis son autobiographie, en 1965, « I Am Not Spock ». En 1977, Nimoy tourne dans *L'Invasion des profanateurs* de Philip Kaufman, puis il est à Broadway dans « Equus » de Antony Shaffer, il tient le rôle du psychiatre, le Docteur Dysart. En 1978, Nimoy monte enfin le projet sur lequel il travaille depuis deux ans, une pièce sur la vie du peintre Vincent Van Gogh. Il en est l'auteur, le producteur, le metteur en scène et... les acteurs ! Après quelque 150 représentations à travers les USA, Nimoy réalise une version filmée pour la télévision par cable. L'année-suivante, il retrouve le personnage de Monsieur Spock dans *Star Trek - le film* de Robert Wise, puis il part en Israël pour tenir le rôle du mari de Golda Meir dans le TV film « *A Woman Called Golda* », avec Ingrid Bergman. Il se rend aussitôt à Pekin, pour la série TV, « *Marco Polo* ». Puis il tourne *Star Trek II, la colère de Khan*, de Nicolas Meyer. Parmi les nombreuses occupations de Leonard Nimoy, il faut citer ses réalisations d'épisodes TV, comme « *R.T. Hooker* », « *The Power of Matthew Starr* » et « *Rod Serling's Night Gallery* », ses enregistrements sur disques et cassettes, « Leonard Nimoy Presents Mr. Spock's Music From Outer Space » et cinq albums de récits pour enfants, ses présentations, depuis six ans, de la série TV « *In Search of...* », et, depuis deux ans, de l'émission éducative « *Lights, Camera... Action !* ».



OUT OF ORDER.... EN DERANGEMENT

Abwärts. Allemagne 1984. Un film écrit et réalisé par Carl Shenkel • **Directeur de la photographie** : Jacques Steyn • **Chef décorateur** : Toni Lüdi • **Montage** : Norbert Herzner • **Musique** : Jacques Zwart • **Effets spéciaux** : Richy Richtesfeld • **Production** : Laura Film/Mutoskop Film/Maran Film/Dieter Geissler Filmproduktion. • **Distributeur** : UGC • **Durée** : 90 mn • **Sortie** : le 13 février 1985 à Paris.

Interprètes : Renée Soutendijk (Marion), Götz George (Jörg), Wolfang Kieling (Gössmann), Hannes Jaenicke (Pit), Kurt Raab (mécanicien de l'ascenseur), Jan Groth (portier), Caus Wennemann (Heinz), Ralph Richter (Otto).

L'histoire : « Vendredi soir, dans une tour de bureaux administratifs. Presque tout le monde a déjà quitté l'énorme batiment. Quatre retardataires arrivent ensemble à l'ascenseur-express. Quelques secondes plus tard, ils seront bloqués à 100 mètres du sol, et loin de toute sécurité, prisonniers dans une cabine de quelques mètres carrés, en panne entre deux étage... »

L'Ecran Fantastique vous en dit plus : Carl Shenkel est né en 1948 en Suisse, à Berne, ville dans laquelle il grandit. Déjà à l'âge de 16 ans, il écrivait des nouvelles pour les journaux. Voulant devenir journaliste, il avait fait le projet d'aller à Berlin pour y étudier le métier d'éditeur et de journaliste. Toutefois, c'est à Francfort qu'il débarqua en 1968. Pendant qu'il poursuivait ses études de sociologie, il travailla également à mi-temps pour une agence de presse, devint l'assistant d'un dessinateur artistique, puis d'un photographe, et écrivit des petites adaptations pour des films publicitaires, destinés à la ville de Francfort. Par la suite, il abandonna ses études et se rattrapa sur ses connaissances du cinéma. Pendant toute une année, il ne fit rien d'autre que d'aller au cinéma. En 1972, Shenkel s'installa à Berlin et commença ses études de théâtre. Très vite, il s'aperçut qu'il en avait assez de la théorie et voulut apprendre d'avantage sur la pratique. Par pure coincidence, il fit la connaissance de Wolfgang Staudte, et traina sur les plateaux pendant le tournage des scènes de télévision réalisées par ce metteur en scène. Graduellement, on lui confia des tâches de plus en plus importantes : scénario, régisseur, deuxième assistant réalisateur.
Staudte fut impressionné par la résolution et l'énergie du jeune homme et prit Shenkel comme assistant en Roumanie pour le tournage de *Mating Call of Gold*. A cause des difficultés de permis de travail à Bermon, Shenkel s'installa à Munich en 1976. Il travailla comme assistant pour des réalisateurs comme Alfred Vohrer et Sigi Rothemund. C'est en collaboration avec le producteur Karl Spiehs que Carl Shenkel fit son premier film. En 1981, il réalise *Cold As Ice*, film d'action d'après son propre scénario. Comme Shenkel le dit lui-même :« J'ai toujours été ennuyé de voir des films dont l'histoire était bonne, mais qui étaient décevants du côté technique parce que le metteur en scène ne connaissait pas son travail ». C'est pour cette raison que Shenkel prit un an et demi pour le projet du *Out of Order* pour prouver qu'il n'était pas de ces metteur en scène là !
Renée Soutendijk est, à 27 ans, probablement la plus aimée et la plus connue des actrices hollandaises. A l'académie d'art dramatiques de La Haye, elle étudia le chant, la danse et la comédie. Elle a joué au théâtre, dans les séries TV, et au cinéma dans *Spetters* (79), *Inside the Third Reich* (82), *Out of Order* (84). A ses côtés, dans le film de Carl Shenkel, Götz George incarne son ex-amant. Né à Berlin en 1938 de parents célèbres, les acteurs allemands Beria Drews et Heinrich George, son prénom lui a été donné d'après le rôle préféré de son père, décédé en 1946. Après ses études secondaires, George se mit à étudier les langues. Il doit sa formation théatrale à Else Bongers. Parmi ses nombreux rôles à la TV, il est surtout connu des spectateurs comme le « Commissaire Shimanski » de la série « *Tatort* » produite par WDR. Principaux films : *Die Fastnachetsbeichte* de William Dierterle (60), *They Called Him Gringo* (65), *El Alamein* (68), *Vent d'Est* de Jean-Luc Godart (69) et *Out of a German Life* (1977).



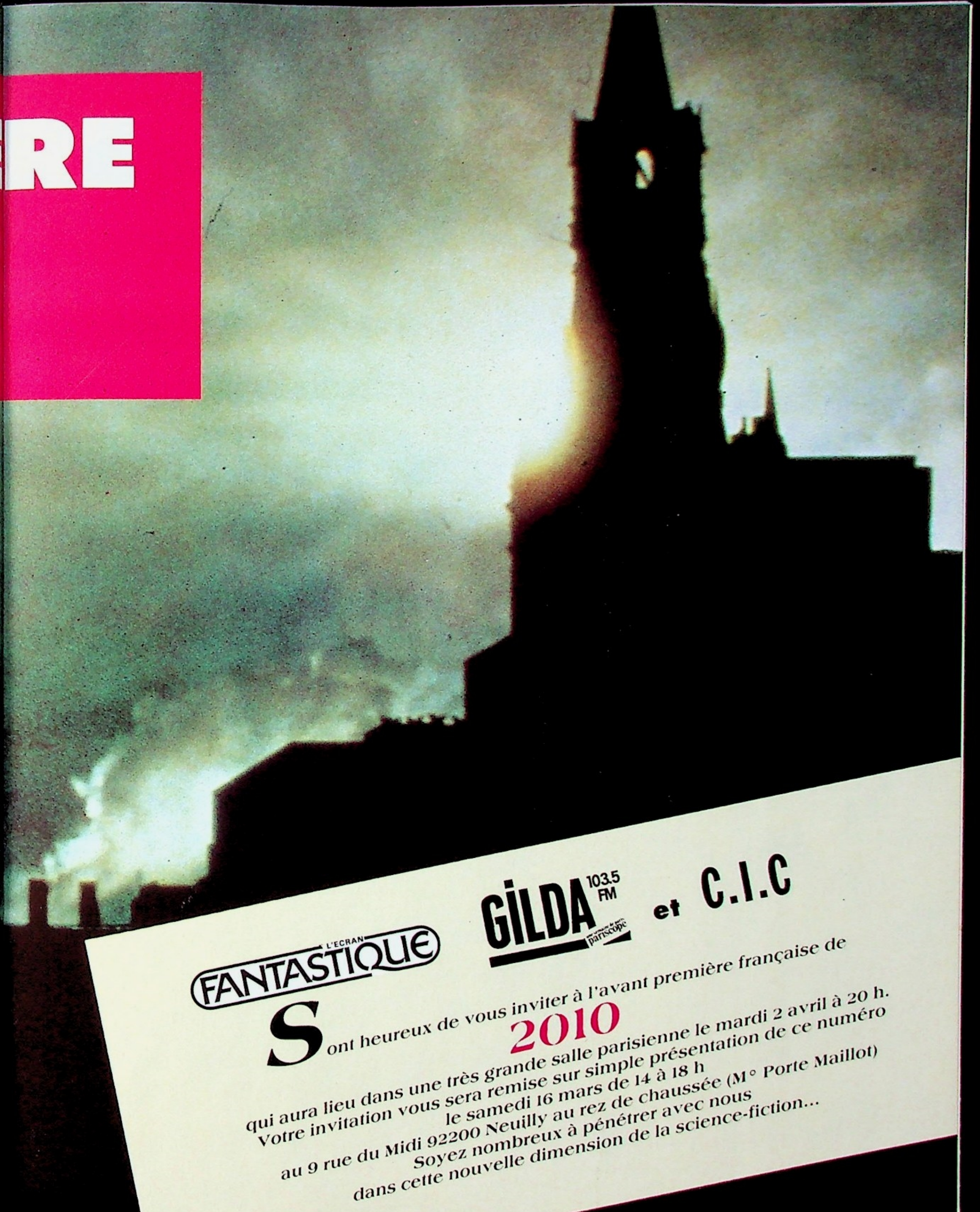



TERMINATOR

AVANT-PREMIÈ

INVITATION




ERE
L'ECRAN FANTASTIQUE
GILDA 103.5 FM
pariscope
et C.I.C
Sont heureux de vous inviter à l'avant première française de
2010
qui aura lieu dans une très grande salle parisienne le mardi 2 avril à 20 h.
Votre invitation vous sera remise sur simple présentation de ce numéro
le samedi 16 mars de 14 à 18 h
au 9 rue du Midi 92200 Neuilly au rez de chaussée (M° Porte Maillot)
Soyez nombreux à pénétrer avec nous
dans cette nouvelle dimension de la science-fiction...



BODY DOUBLE

Body Double
UN REPORTAGE DE LAURENT BOUZEREAU

Superbe prisme cinématographique dont les multiples facettes sont le parfait réflecteur des précédentes œuvres de l'auteur, mettant en exergue l'art de la manipulation (Fury) et l'emprise du double (Obsession), Body Double permet à De Palma de renouer magistralement avec ses racines hitchockiennes admirablement développées à travers ce flagrant hommage à deux des plus belles réussites du Maître.
Manipulant ses personnages à travers une fantasmagorique galerie de glaces où il se plait à les égarer autant que nous-même, De Palma exprime son propos avec une inéluctable rigueur scénaristique se profilant derrière le maestrom délirant de ses subliminales images, portant Body Double au sommet de son œuvre. Exaltés par la vision de ce film, nous avons tenus à y revenir plus amplement par ces entretiens que nous ont accordés les deux principaux protagonistes de Body Double...

ENTRETIEN AVEC CRAIG WASSON

Craig Wasson est un homme très ouvert, modeste et qui aime, plus que la célébrité, son métier d'acteur. Nous nous sommes rencontrés pour cette entrevue, dans un café new-yorkais appelé Eric's où il joue dans un orchestre, car Craig est aussi musicien.
Dans cette interview, Craig Wasson décrit son inoubliable expérience avec Brian De Palma sur le tournage de *Body Double,* mais aussi le metteur en scène Arthur Penn avec qui il a travaillé sur *Four Friends (Georgia* en France), et se souvient de son rôle dans *Le Fantôme de Milburn. Body Double* constitue, pour Craig Wasson, un nouveau pas vers le succès.

Craig Wasson, quel est votre passé ?
J'ai été élevé dans l'Idaho, au milieu de nul part, dans les montagnes. Quand j'avais douze ans, ma famille est allée vivre dans l'Oregon. J'ai été étudier dans l'université locale. C'est là que j'ai commencé à m'intéresser au théâtre. Le directeur du département était fantastique. Souvent ces petits théâtres peuvent être d'un apport unique si les gens qui les dirigent sont de bonne qualité. Cet homme a été très important pour ma carrière...

C'est alors que le métier d'acteur est devenu votre passion...
Oui... Mais j'avais toujours été plus ou moins attiré par le monde du spectacle car ma mère était professeur de musique. Il est vrai néanmoins que ces cours de théâtre dans l'Oregon m'ont incité à devenir acteur. Mon professeur aimait beaucoup mon travail et il a rassemblé de l'argent avec trois ou quatre de ses amis pour que je passe des auditions dans des cours d'art dramatique de la côte Est. J'ai obtenu plusieurs offres à Washington et même dans un collège de filles qui recherchait trois garçons pour donner la réplique à leurs pensionnaires féminines. Par chance, j'ai obtenu un rôle dans « Godspell ». Je me suis dit : pourquoi aller à l'école ?... Je suis déjà dans le bain !

Quand et comment avez-vous commencé à travailler sur la production de *Body Double ?*
Vers décembre 1983, j'étais ici, à New-York, et je devais faire une pièce. Mon agent m'a appelé de Los Angeles et m'a demandé de lire un scénario écrit par Brian De Palma. Il pensait que j'étais parfait pour le rôle principal. Dès que j'eu terminé la lecture du script, j'ai pensé : « Quel rôle fantastique ! ». Je suis parti pour Los Angeles afin de passer une au-



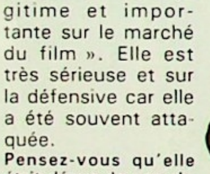


dition avec Brian. Nous sommes immédiatement devenus amis. J'avais toujours respecté son travail. Je pense qu'il est un metteur en scène remarquable et un artiste unique en son genre. Il peint de véritables toiles sur celluloïd. La manière dont il manipule vos émotions est fascinante.

LES PIEGES DU VOYEURISME

Comment s'est déroulée l'audition ?
Il y avait dans le scénario original un dialogue dans cette scène où j'auditionne devant tout un groupe de producteurs. L'un deux me demandait : « Parlez nous de vous. Dites nous quelque chose de personnel ». Je devais répondre : « Eh bien, je viens juste de surprendre ma petite amie au lit avec un autre type ». Bien entendu cette scène a été coupée. Bref, lorsque j'ai rencontré Brian pour la première fois, il m'a dit : « Comment ça va ? ». J'ai répondu : « Pas très bien... ». Il m'a demandé : « Vraiment ? Que s'est il passé ? » et je lui ai dit : « Je viens de surprendre ma... avec un autre type ! » Ça lui a plu. Puis, j'ai auditionné avec différentes actrices dont Annette Haven.

C'est une actrice qui vient du porno. Elle devait jouer le rôle tenu par Melanie Griffith. Quel genre de femme est-elle ?
Elle est très intéressante et respectable. Elle dit de son métier : « C'est une profession légitime et importante sur le marché du film ». Elle est très sérieuse et sur la défensive car elle a été souvent attaquée.



Pensez-vous qu'elle était déçue de pas obtenir le rôle ?
Oui... Je pense qu'une des raisons majeures pour laquelle elle n'a pas eu le rôle, est qu'elle est enfermée dans une sorte de coquille. Comme je l'ai dit, elle a toujours peur d'être attaquée.
Elle dit elle-même qu'elle ne fait pas du porno mais des films pour adultes. Cette tension sans arrêt présente en elle se voyait à l'écran. C'est donc Mélanie Griffith qui a obtenu le rôle. C'est étrange car je n'ai jamais auditionné avec elle.

Comment décrivez-vous la personnalité de Jake, votre personnage dans *Body Double* ?
Il est le genre d'homme que j'adore jouer parce qu'il est naïf, innocent et soudain pris dans une atroce situation. J'aime ce personnage car nous pouvons tous nous identifier à lui. C'est un anti-héros. Il est claustrophobe pas seulement au sens propre du terme ; au sens figuré, Jack est un homme qui n'agit jamais. Il ne sait pas quoi faire de sa vie. Tout lui tombe dessus. Il est vulnérable et faible parce qu'il se pose beaucoup de questions. Ce film montre un homme dans notre société et essaye de lui dire : tu es une bonne personne mais il faut que tu agisse. C'est lorsque la violence commence que Jake réagit. C'est comme un catalyseur pour lui et de plus, il se sent responsable de la mort de Gloria. Il est en fait tombé dans le piège d'un des syndromes de notre temps que symbolise parfaitement la télévision, et qui se nomme le voyeurisme. Nous regardons sans agir. Je pense que Brian essaye d'analyser ce phénomène mondial dans tous ses films. Les critiques semblent ne voir que la violence dans *Body Double* et considèrent cela scandaleux. En fait, dans le contexte de l'histoire, il est important que la violence soit présente. Je pense que c'est une violence saine. Il n'est pas anormal d'être choqué par elle de la même manière que Jake est dérangé lorsqu'il est témoin du crime. Il est meilleur d'obtenir une réaction négative d'un public sur la violence plutôt que d'essayer de le séduire avec.

Lorsque vous avez lu le script, qu'est ce qui vous a attiré en premier ?
La première chose qui m'a motivé, c'est Brian De Palma lui-même ; c'était une opportunité unique de travailler avec quelqu'un que j'admire vraiment.

Etiez-vous familier avec son travail avant de le rencontrer ?
J'avais déjà vu presque tous ses films, même ses premières productions comme *Greetings* et *Hi ! Mom*. J'étais très flatté de le rencontrer. C'était comme si je vivais à l'époque de Beethoven et qu'il me disait : « Je viens d'écrire ce concerto. Je vais le diriger et j'aimerais que vous soyez le pianiste de l'orchestre ». Cette analogie est la plus intense que je puisse trouver pour faire comprendre combien il était important pour moi de travailler avec Brian.

Vous êtes aussi musicien. Pourquoi avez-vous choisi de devenir acteur ?
C'est une question d'opportunités. Je n'ai pas abandonné la musique pour autant. J'espère qu'un jour mes deux passions se rencontreront.

Aimeriez-vous écrire la musique d'un film ?
C'est mon rêve. J'ai composé une chanson pour *Body Double* destinée à la scène où j'observe Gloria. Brian l'a beaucoup aimée mais il ne voulait que de la musique. Peut-être une prochaine fois aurais-je ma chance. Je pense que la musique peut apporter énormément à un film. Pino Donaggio qui a composé la musique de *Body Double* et celle de quatre autre films de De Palma, est un véritable Maitre. Ses compositions sont à la fois contemporaines et classiques ; je suis sûr qu'elles ne seront jamais démodées.

Comment se comporte Brian De Palma sur le tournage ? Quelle relation a-t-il avec ses acteurs ? Donne t-il beaucoup d'instructions ?
Non, pas vraiment... Nous avons eu en fait deux semaines de répétition. Nous avons compris ce qui marchait et ce qui ne marchait pas. Brian a effectué les changements nécessaires. Dès que nous avons commencé le tournage, il nous a laissé libres car il connaissait notre valeur. Brian est très préparé. Tout le film est sur story-board. Il connait tous les plans à l'avance. Le public ne remarque souvent pas que certaines de ses scènes sont filmées en un seul plan.

Cette méthode doit être éprouvante pour les acteurs...
Au contraire ! C'est fantastique. Nous étions si bien préparés que l'on ne s'en apercevait même pas. L'une des qualités de Brian est qu'il laisse la possibilité à tous les artistes du film de s'exprimer. Il respecte toute son équipe. J'ai souvent été confronté à des metteurs en scène qui récitaient presque le texte à ma place. J'avais envie de leur dire : pourquoi vous ne jouez pas le rôle vous-même ? J'essaye d'être moi-même sur un film et Brian prenait cela en considération. C'est plus facile de travailler pour quelqu'un comme lui car j'ai compris que je donnais plus que je ne pensais avoir. Brian est un technicien mais aussi un être humain. Certains metteurs en scène déclarent : « J'ai fait mon travail. Les plans sont parfaits. Si les acteurs sont mauvais, c'est leur problème... ». Ce qui est important pour Brian, c'est que quelque chose de *vrai* arrive devant la caméra.

Lorsque vous avez lu le *Body Double*, aviez-vous une appréhension envers les scènes érotiques et explicites dans lesquelles vous deviez jouer ?
Pas du tout. Je fais l'amour dans ma vie et un acteur est supposé imiter la réalité. Je n'ai rien contre avoir des rapports physiques avec une femme dans la vie et par conséquent cela ne me dérange pas de prétendre faire l'amour à l'écran. J'essaye de recréer le plaisir le mieux possible.

La violence et le sexe vous ont-ils dérangé d'un point de vue humain ?
Je n'ai jamais considéré ce film comme étant uniquement sexuel et violent. Pour moi, *Body Double* est avant tout l'histoire de la maturité d'un homme. La violence et le sexe ne sont qu'accidentels. Le film présente l'une des facettes de l'industrie cinématographiques : les films pour adultes. C'est un genre qui rapporte énormément. Ce serait donc hypocrite d'ignorer son importance. Les films de De Palma sont dans ce sens des classiques car ils parlent de phénomènes actuels. Brian expose les sentiments cachés des gens. J'ai loué moi-même des films X. C'est honteux que la société nous culpabilise car le sexe fait partie des choses de la vie.

UNE PARTICIPATION INTENSE DU PUBLIC

Brian De Palma a souvent été accusé d'être misogyne. Que pensez-vous de cette attaque contre lui ?
Dans ses films,une femme est assassinée. C'est horrible et tout le monde est choqué. Dans le nouveau film de Clint Eastwood, *La corde raide*, bien plus d'une femme est tuée mais on ne voit pas les meurtres. Les victimes sont belles avant et après les meurtres, ce qui fait croire que le meurtre est quelque chose de beau. Cela déguise le crime. Les gens sont dérangés par De Palma car il ose *montrer*. Dans *Body Double*, le personnage de Gloria qui est assassinée est aussi vulnérable que Jake.

J'ai vu le film trois fois et durant chacune des projections, le public riait lorsque vous commencez à faire l'amour avec Deborah Shelton, après avoir essayé d'attraper l'Indien qui avait volé son sac à main.



Révélé par « Georgia », Craig Wasson dévoile ici d'autres facettes de son talent.

Pensez-vous que Brian De Palma désirait une telle réaction de la part du public ?
Oui car c'est la réalisation et la libération de nos rêves érotiques les plus cachés. Faire l'amour après une telle poursuite est comme une aventure. Notre société demande aux hommes d'être « cool », donc de ne rien éprouver. Je pense qu'il n'y a rien de pire et au bout d'un moment, l'on veut trouver un endroit où l'on peut vraiment *vivre*. Alors on va voir un film de Brian De Palma. J'ai vu *Body Double* lors d'une soirée de gala à Los Angeles. Tous les invités étaient très « coincés ». Leur réaction durant les projections est toujours similaire. Mais cette fois, chaque individu réagissait de manière différente. Ils n'étaient plus artificiels et pompeux. Leur superficialité avait disparu pendant qu'ils regardaient *Body Double*. Brian leur avait fait ressentir quelque chose de différent. C'est très généreux de la part d'un cinéaste de vouloir communiquer de la sorte avec son public.

Vous aviez l'un des rôles principaux dans *Ghost Story*, mis en scène par John Irving. Qu'en pensez vous ?
D'un point de vue personnel, je préfère le film de De Palma. *Body Double* est plus généreux. Le public se sent concerné par l'histoire et les personnages. *Ghost Story* est cérébral.

Vous teniez aussi le rôle principal dans *Georgia*, le film d'Arthur Penn. Pouvez-vous le comparer à Brian De Palma ?
Ils sont tous les deux très différents et uniques dans leur genre. Brian vient purement du film. Il est un artiste très visuel. Arthur vient du théâtre. Dans *Georgia*, la caméra ne bouge pratiquement pas. C'est presque une pièce filmée. Sa manière de travailler avec les acteurs est très différente aussi. Arthur est très fort pour orchestrer les acteurs vers sa vision des personnages. Il y a peu de différence entre le personnage du script et celui qui est à l'écran. Il a beaucoup travaillé sur le subconscient à l'Actor's Studio. C'est pourquoi il sait obtenir ce qu'il veut sans faire appel à l'acteur lui-même.

Avez-vous des projets ?
Pas vraiment. C'est un métier étrange vous savez. Chaque film n'est pas seulement un défi mais c'est aussi une chance. Mais j'aime aussi avoir l'occasion de jouer ma musique. J'apprécie le battement entre mes rôles.

Pendant le tournage de *Body Double*, assistiez-vous aux rushes ?
Jamais. Je faisais complètement confiance à Brian. De plus, j'aurais pu vouloir changer quelque chose dans mon personnage et ce quelque chose pouvait être ce que Brian voulait. Cela ne me regardait pas de prendre ce genre de décision. Un acteur doit oublier sa vanité et être lui-même...

Aimeriez-vous retravailler avec Brian ?
Je pourrais travailler avec lui à jamais !

Le lui avez-vous dit ?
Je crois qu'il le sait...



ENTRETIEN AVEC MELANIE GRIFFITH

Melanie, qui est la fille de Tippi *« Les Oiseaux »* Hedren et l'épouse de Steven *« Scarface »* Bauer, est une femme très sûre d'elle et heureuse. Il faut avouer qu'avant de rencontrer Steven Bauer qu'elle surnomme « Rocky », elle vivait une triste existence. Après avoir été renvoyée de plusieurs écoles, elle entre en ménage avec l'acteur Don Johnson *(Apocalypse 2024)*. Elle a alors 15 ans. A 20, elle l'épouse. Ils divorcent quelques mois plus tard. Melanie sombre dans l'alcoolisme et la drogue. Sur le tournage du film *Roar* dirigé par son beau-père, un lion l'attaque. Puis, elle est renversée par un conducteur ivre... Grâce à Steven Bauer, rencontré sur le tournage d'un film-TV intitulé *She's in the Army Now*, aujourd'hui, à 27 ans, Melanie Griffith est enfin heureuse. Nous avons évoqué ensemble sa première rencontre avec Brian De Palma, lors du tournage de *Carrie*, son rôle dans *Body Double*, parlé de sa mère, et de l'étrange Monsieur Hitchcock...

Melanie Griffith, qui êtes-vous ?
Je suis née il y a 27 ans à New York. J'ai été élevée à la fois à New York et à Los Angeles car mon père était metteur en scène et sa carrière se jouait entre ces deux pôles. J'ai commencé à jouer lorsque j'avais 16 ans mais je n'arrivais pas vraiment à étudier le métier d'actrice. J'avais peur. Je n'ai commencé ma carrière que plus tard...

De quoi aviez-vous peur ?
Je ne sais pas... j'étais juste effrayée, je pense. Je ne pouvais pas monter sur une scène. J'étais timide et me sentais ridicule. J'ai vraiment débuté à l'âge de 23 ans. J'ai étudié mon métier et je n'ai pas arrêté depuis. J'ai joué dans beaucoup de pièces.

Comment avez-vous été engagée dans *Body Double* ?
Tout a commencé en décembre 83. Brian De Palma avait contacté ma meilleure amie Jamie Lee Curtis. Il voulait lui présenter sa nouvelle production, *Body Double*.

Vous étiez déjà familière avec le sujet car Brian De Palma en parlait pendant le tournage de *Scarface* avec votre mari, Steven Bauer ?
Non... Je savais qu'il allait faire un autre film tout de suite après mais nous n'en avions jamais vraiment discuté. En fait, Brian a évoqué *Body Double* lorsque *Scarface* était déjà sorti. Il nous a dit, à Steven Rocky et à moi-même, qu'il allait sortir un film à controverse. Puis, plusieurs jours plus tard, nous sommes tous allés dîner : Jamie, Rocky, Brian et moi. Jamie n'était pas très intéressée pour jouer à nouveau une « pute » car elle l'avait fait dans *Un fauteuil pour deux* et dans *Love Letters*. Nous l'avons donc raccompagnée chez elle car elle était très fatiguée, puis nous sommes allés chez Brian. Il nous a montré ces vidéos pornographiques avec Annette Haven. Il pensait l'engager pour le rôle. Puis, Brian s'est tourné vers moi et m'a dit : « ... Que penses-tu de ce rôle ? ». Bien entendu, Rocky Steven a dit : « Tu veux plaisanter... ».

Pensez-vous que les scènes dans lesquelles vous vous donnez du plaisir le gênait ?
Oui, mais d'un autre côté je n'aurais jamais accepté le rôle s'il s'y était vraiment opposé. Je n'ai jamais considéré *Body Double* comme un film hard. C'est pourquoi j'ai dit oui.

Lorsque vous avez rencontré Brian De Palma sur le tournage de *Scarface*, était-ce la première fois que vous le voyiez ?
Non, car j'avais auditionné pour *Carrie*. Il m'avait demandé d'embrasser ce type que je ne connaissais même pas. J'ai refusé. Brian m'a alors dit : « Bien... Vous pouvez sortir... ». J'ai répondu : « Okay!.. Salut ! » et je suis partie.

Qu'est-ce qui vous a attiré dans le rôle de Holly Body, votre personnage de *Body Double* ?
Je me suis sentie concernée par elle à cause de la profession qu'elle a choisi. J'ai pensé que je pouvais apporter quelque chose à son personnage. Je ne voulais pas qu'elle soit une blonde idiote qui se fait avoir. Elle est actrice avant tout. Puis, j'ai beaucoup parlé avec Annette Haven ; nous avons échangé nos idées... J'ai appris énormément à ses côtés.

Brian De Palma a souvent été accusé de détester les femmes. Qu'en pensez-vous ?
Je ne vois vraiment pas pourquoi il a cette réputation. J'ai découvert que Brian respectait les femmes en travaillant avec lui. Sa façon de les dépeindre dans ses films est similaire à celle d'Hitchcok. La vision de Brian est plus contemporaine. Hitchcok de son côté n'a jamais été accusé d'être misogyne. Je ne crois pas que j'aurais pu jouer un rôle qui allait contre les femmes.

Est-ce votre mère qui a eu une influence sur vous ?
Elle m'a toujours laissé faire ce que je voulais. Elle m'a toujours supporté aussi dans mon métier. Au début de ma carrière, elle m'a donné beaucoup de recommandations. Cela m'a énormément aidé.

A-t-elle vu *Body Double* ?
Oui...

Qu'en a-t-elle pensé ?
Elle l'a adoré... Je dois avouer qu'elle avait très peur au départ car elle connaissait le sujet du film. Mais, je crois que cela ne l'a finalement pas trop dérangé.

Que pouvez-vous me dire sur Alfred Hitchcok ?
Il était très bizarre... (rires). Il était obsédé par ma mère. Un jour, il m'a offert un cadeau : c'était un cercueil avec à l'intérieur une poupée qui représentait ma mère...

Des projets ?...
Rien de précis. Je sais juste que j'ai envie de jouer et surtout faire du très bon travail.

VISAGES DU C

DOSSIER ÉTABLI
PAR CAROLINE VIÉ
ET CLAUDE SCASSO

Héritière d'une longue tradition, l'Italie Fantastique nous a livré par le passé des œuvres immortelles. La situation a aujourd'hui bien changé : le cinéma national traverse une crise profonde dont les premiers à souffrir sont les films populaires. De l'avis général, un seul artiste émerge au sein d'une poignée d'artisans : Dario Argento.
Pour vous, nous avons recueilli les témoignages de Salvatore Argento, Lamberto Bava, Luigi Cozzi, Lucio Fulci, Antonio Margheriti, Daria Nicolodi et Michelle Soavi qui nous présentent ces visages significatifs du cinéma italien.



Les auteurs tiennent à remercier Pierre Charles, Marc Toullec, Bertrand Colette, Jean-Paul Aubry et Giuseppe Salza pour leur amicale collaboration.

OU ENQUÊTE SUR UN CINÉM

CINÉMA ITALIEN



A AU-DESSUS DE TOUT SOUPÇON

MARIO BAVA, MON PERE ...

PAR LAMBERTO BAVA

Mon père a toujours été un homme qui cherchait à amoindrir son importance. Il pensait que ses films étaient mauvais. Peut-être était-ce parce qu'il n'avait pas besoin d'être remarqué pour se sentir satisfait, toujours est-il qu'il s'accomplissait, même dans l'anonymat.

Mon père avait à porter le poids de l'hérédité de son propre père, Eugenio Bava, qui avait débuté au cinéma en tant qu'opérateur en 1904, avant de devenir, des années trente aux années cinquante, le responsable de la section effets spéciaux des célèbres studios Luce. Eugenio Bava était sculpteur de formation et il créa plus tard le masque de la vieille femme des *Trois Visages de la Peur* ainsi que celui du *Masque du Démon*. De mon côté, il m'est également très difficile d'avoir à être le fils d'un homme aussi renommé que mon père dans une branche où je cherche à réussir. Dans ma jeunesse, j'ai souvent été révolté par cette hérédité. Bien sûr, le fait d'avoir un père réalisateur m'a permis de me retrouver très tôt en contact avec l'atmosphère du cinéma mais, au niveau de mes rapports avec les gens de la profession, je reste toujours « le fils de Bava ». Avec le temps, j'en viens à prendre cela comme un hommage.

Si j'accepte aujourd'hui de parler de mon père, c'est avant tout pour signaler une chose, sans doute la plus forte impression qu'il m'ait laissé : mon père était en avance de trente ans sur ses contemporains. Pas seulement en tant que cinéaste mais également dans la vie. Lorsque j'étais enfant, mes amis et mes camarades de classe ne le voyaient pas comme un père terrorisant élevant son fils à l'ancienne mode mais plutôt comme un ami. J'allais tous les jours à l'école et c'est lui qui venait me dire : « Mais pourquoi y vas-tu ? Qu'as-tu à y faire ? ». C'était là sa forme d'éducation. Ainsi, je me souviens de la première fois où je me suis mis à fumer : je n'étais âgé que de treize ans. J'avais acheté les cigarettes les plus courantes et, surtout, les moins coûteuses. Ce jour-là, j'ai été prendre mon paquet dans la poche de mon manteau et, à la place, j'ai trouvé des cigarettes roulées dans du papier hygiénique sur lesquelles était écrit : « Fumes donc celles-ci ! ». C'était là sa forme d'humour : il ne m'interdisait pas de fumer mais préférait se moquer gentiment de moi.

Mon père était une personne humaine, exceptionnelle. Je n'ai jamais entendu dire du mal de lui dans le milieu du cinéma alors que, comme chacun sait, c'est un milieu difficile. Il a toujours eu ce privilège, accordé à ceux qui sont différents, de pouvoir faire ses films bien plus pour lui-même que pour les autres. Il réalisait ce qui lui plaisait, en tenant le moins possible compte des goûts du public. Il faisait des films d'un certain type, selon ses idées, de sa propre manière, en se reposant énormément sur son expérience. Les idées lui venaient vite, de façon simple et claire. Sur ses plateaux, il régnait toujours une atmosphère de fête ; mon père réussissait à obtenir ce qu'il désirait par un sourire ou une demande aimable. Souvent, on l'arrêtait pour lui dire : « Non ! Il m'est impossible de tourner cela. Ce sera ridicule. » Mais il s'obstinait et le résultat prouvait souvent qu'il avait raison. Mieux, c'était souvent ces idées-là que le public préférait. Ainsi, tous le monde s'était opposé à ce qu'il place Boris Karloff sur un cheval de bois à la fin des *Trois Visages de la Peur*...

Mon père n'aimait pas écrire ses scénarios, même si parfois il y collaborait, et il avait beaucoup de mal à trouver des histoires sa-



Une galerie sanglante et macabre sur laquelle planera à jamais l'ombre de ce talentueux et discret réalisateur.

première fois, son fils a accepté de parler de l'homme et du metteur en scène.

« Shock », l'ultime regard que posa Mario Bava sur un genre dont il fut l'un des plus illustres partisans.

tisfaisantes. Ce qui pour moi était le plus grand défaut de ses films - et qu'il reconnaissait lui-même comme son défaut - c'est qu'il modifiait son scénario, au moment du tournage, de cinquante à soixante pour cent par rapport à ce qu'il avait prévu. Dans certains cas, le résultat était positif, mais on ne peut pas tant tranformer en toute impunité : souvent, il avait du mal à conserver sa ligne directrice. Par moments même, emporté par la vélocité des tournages, il se retrouvait avec des séquences très mauvaises qu'il devait garder.

Etant enfant, je ne voulais pas faire de cinéma. Je me contentais d'être spectateur, privilégiant les films d'art et essais, ceux que personne n'allaient jamais voir. Puis vers, l'âge de dix-huit ans, j'ai commencé à me rendre sur les tournages de mon père, pour regarder. J'étais fasciné par les plateaux, les éclairages, la présence des acteurs. A force de regarder, je me suis retrouvé en train d'aider, et suis enfin devenu l'assistant de mon père pour la première fois en 1965 sur *Terrore nello Spazio*. Il m'était facile de travailler avec lui. Suivant ses mouvements, ses regards, je devinais ce qu'il pensait. C'était très beau. Je le comprenais immédiatement et essayait de l'étonner en anticipant sur ses demandes. Et puis, je connaissais tous les membres de son équipe depuis ma tendre enfance : c'étaient tous des amis qui venaient souvent à la maison. Je me rappelle que déjà, avant que je ne devienne l'asssistant de mon père, son assistant en titre, Franco Prosperi, se tournait souvent vers moi pour me demander de lui expliquer ce qu'il pouvait bien avoir en tête. J'étais parfois le seul à pouvoir comprendre.









Mon père n'allait jamais au cinéma. Je me souviens de sa surprise le jour où il découvrit que Burt Lancaster et Kirk Douglas n'étaient pas le même acteur ! Il m'arrivait de lui parler d'une idée ou d'une histoire que j'avais imaginées, mais souvent, j'étais influencé par un film que j'avais vu quelques semaines auparavant, tandis que j'étais toujours fasciné en constatant à quel point les idées qu'il m'exposait étaient d'une écriture plus originale que celle des réalisations les plus récentes. Un critique parla un jour, au sujet de *Six Femmes pour l'Assassin*, de « ces lumières usées aux goûts dénaturés pour les couleurs vives » ; en fait, mon père était un précurseur en matière d'éclairages, augurant des effets que l'on a admiré 15 ans plus tard dans *Suspiria*.

A ce sujet, je me suis souvent fait la réflexion, ces derniers temps, que les plus beaux films de mon père sont les premiers qu'il a réalisé. Des œuvres comme *Les Trois Visages de la Peur* et *Six femmes pour l'assassin* reflétaient parfaitement ses envies et son caractère. Dans *Operazione Paura* j'avais déjà un peu modifié le scénario, puis j'ai écrit *La Vénus d'Ile* et *Shock*. Je me sens parfois coupable de cela. J'ai peur d'avoir commis une prévarication envers lui à l'époque de ses derniers films. On peut dire que *Shock* est davantage un film de moi que de lui. Il y avait bien sûr beaucoup de mon père dans cette œuvre mais l'idée de base et le traitement du scénario répondaient plus à mon style qu'au sien. C'était une histoire d'aujourd'hui, moderne, alors que mon père se sentait porté vers un fantastique romantique, dans un esprit 1800. Par exemple, la statuette de la main qui se déplaçait toute seule était typiquement une de ses idées, ainsi que la main jaillissant du sol. Il était si fier de me voir participer à son travail et suivre sa voie que, jusqu'à un certain point, il me laissait libre d'imposer mes idées. Et il m'aida de son mieux lorsque je suis passé à la réalisation.

Après sa mort, je n'ai rien pu faire durant un an tant cela m'a secoué émotivement. La mort du père est une épreuve pénible pour tout le monde ; perdre un père aussi talentueux et prévenant que lui est une épreuve plus grande encore. Je me souviendrais toujours d'une phrase qu'il m'a dite en sortant de la projection de mon premier film, *Baiser Macabre*, le seul de mes films qu'il aie eu le temps de voir.

« Maitenant », m'a-t-il dit, « je peux mourir en paix... ».

Peu de temps après, Mario Brava mon père, s'éteignait.

D'après des propos recueillis par **Caroline Vié et Claude Scasso.**

Symbole de cette grandeur décadente

GRANDEUR ET DÉCADENCE DU CINEMA POPULAIRE ITALIEN

PAR CLAUDE SCASSO



Avez-vous entendu parler d'un film intitulé Gli Dei ? Gli Dei (Les Dieux) est un film de J. Williams, produit par Loris Colombo, réunissant J. Lab, K. Douglas, J. Polis et B. Lancaster. Gli Dei, c'est un film qui n'existe pas, sinon dans l'imagination de Guido, un jeune Romain de douze ans. Guido est un enfant calme, sage, qui passe le plus clair de ses temps de loisirs assis devant son bureau à concevoir des génériques qui le font rêver. En bon Italien héritier d'une longue tradition, Guido est donc un rêveur, mais un rêveur qui a les pieds sur terre : les initiales des prénoms de ses acteurs dissimulent des pseudonymes, ses films sont souvent des coproductions, ses titres recouvrent mal les énièmes versions d'un même produit. Par ailleurs, Guido n'a aucune idée des histoires qui se cachent sous ses affiches alléchantes ; en bon producteur, Loris Colombo vend un titre, un thème et un casting, pas une histoire. Pourtant, il va jusqu'à faire réaliser par ce forçat de la pellicule qu'est J. (John ?) Williams, trois à quatre films par jour... suivant l'inspiration de notre bambin. Là où certains ne pourraient voir en la passion du Guido qu'une anecdote souriante, nous nous plaisons plutôt à tirer des conclusions symptomatiques. Car, environné qu'il est par une production en crise, le cinéma, selon Guido, se présente comme l'exact reflet d'une situation nationale.

POUR EN FINIR AVEC LA GRANDEUR

Pour beaucoup, le cinéma italien actuel représente une manne d'une richesse inégalable, articulée autour de noms aussi évocateurs que Fellini, Scola, Antonioni, Risi, Comencini ou Rosi. C'est négliger le fait que pratiquement tous les films de ces réalisateurs sont produits à part majoritaire soit par des réseaux de télévision, soit par notre Gaumont nationale. C'est négliger également le fait évident qu'aucune cinématographie ne saurait survivre sans des revenus intérieurs apportés par des produits dits commerciaux.

Quand on parle de cinéma populaire italien, on songe imédiatement aux péplums et aux westerns spaghetti qui firent les beaux jours des périodes fastes. C'est effectivement en s'appuyant sur les films du genre que l'Italie a su trouver par le passé les talents et les revenus qui ont permis l'éclosion parallèle d'un cinéma réputé plus difficile.

Antonio Margheriti, l'un des derniers héritiers d'un cinéma populaire de qualité (il signa Anthony Dawson des œuvres aussi impérissables que *Danse macabre, La Sorcière sanglante, Et le vent apporta la violence*...) se définit humblement ainsi : « Je n'ai jamais des projets très importants : juste des films commerciaux destinés au monde entier. Il est très difficile de placer un message dans un tel film. L'essentiel, c'est d'être honnête envers les personnes qui paient pour voir ce type de produits ; elles ne viennent pas pour s'impliquer dans de sombres ressorts psychologiques ou des parcours sophistiqués mais bien pour s'offrir un spectacle mouvementé ». En effet, pour drainer ce public rendu exigeant par l'inévitable concurrence, il faut savoir suivre ses besoins et ne pas négliger le fait de lui offrir de la qualité.

« On ne peut plus se permettre de créer un film qui nous fasse plaisir », souligne Lamberto Bava, « il faut répondre avant tout aux goûts du public ». Déjà, nous voilà au cœur du problème : peut-on décemment croire que ce public aura autant de plaisir à visionner une sous-production fantastique italienne plutôt que le dernier Spielberg, tout aussi populaire ?

HOLLYWOOD MADE IN ITALY

On sait que l'Italie a souvent utilisé la méthode consistant à survivre en réalisant des films suivant les voies des succès

« Les Guerriers du Bronx », cocktail hétéroclite de grands films américains revus et corrigés à la sauce spaghetti.

américains. Dans le meilleur des cas, on aboutit au western spaghetti, un cinéma original remportant les suffrages internationaux et permettant l'éclosion d'un Sergio Leone ; dans le pire des cas, on en arrive à la situation actuelle. « Sitôt qu'un film marche bien », affirme Lamberto Bava, « les producteurs vous demandent d'en réaliser un autre dans le même esprit. C'est l'opération la plus idiote qui soit. Si d'un film à succès on adapte six copies, aucune de ces copies ne marchera aussi bien au box-office que l'original. » Bava connaît bien son sujet puisque l'opération *Blastfighter* consistait justement à recréer les conditions de la réussite de *Rambo*. « Mais j'ai refusé d'en faire une copie » se défend-il.

C'est donc bien là que le bât blesse. Si l'on excepte le phénomène Argento sur lequel nous reviendrons, le cinéma populaire italien ne se limite bien souvent plus qu'à des plagiats. Lucio Fulci, dernier réalisateur en date à s'être distingué en apportant des accents originaux à l'autel du gore, en est lui-même réduit à produire des psycho-killers, des films d'*heroic-fantasy* et autres post-cataclysmeries en séries. « N'oublions jamais que ce sont toujours les acheteurs qui déterminent certains choix », a-t-il déclaré. « Quand je pourrai tourner de nouveau un film fantastique, je crois que je reviendrai à ce monde qui m'a donné de si grandes satisfactions. »

Aujourd'hui, donc, le cinéma populaire ne se définit plus que par rapport à certaines familles délimitées par des titres américains à succès. Ainsi, *Conan* et *La Guerre du feu* ont donné naissance à une vague d'heroic fantasy, *Mad Max* et *New York 1997* à une série de mondes d'après la bombe, et *Rambo* et *Indiana Jones* à un regain d'aventures héroïques. (« Avec les idées d'*Indiana Jones*, on aurait pu faire au moins dix films en Italie » avoue ironiquement Margheriti.) Le propre de telles productions est de s'inspirer d'un nombre suffisamment important de productions différentes pour paraître un tant soit peu originales. C'est ainsi que l'on peut en arriver à des films involontairement parodiques au second degré comme ce *She* — pour n'en citer qu'un —, commis par un certain Avi Nasher (?), qui navigue sans jamais choisir sa voie entre l'heroic-fantasy, la comédie musicale, le péplum, le conte pour enfants et l'érotisme.

Histoire de se donner l'illusion d'un second souffle, les Italiens n'hésitent pas non plus à piller les fonds du giallo, un genre pourtant pas si ancien que ça. Encore une fois, pourtant, c'est le public qui décide puisqu'un récent sondage révélait que 33 % des téléspectateurs réclamaient du polar. Nous ne saurions les blâmer, nous qui, en France, ne savons que trop que le polar est l'une des recettes les plus faciles à réussir.

LES PARTISANS DU MOINDRE RISQUE

A quelque chose malheur est bon, puisque, comme le souligne Margheriti, « nous en avons enfin terminé avec les comédies à l'italienne ». Sur cette boutade, le réalisateur poursuit avec plus de gravité : « Dès que la veine de ces films vulgaires s'est tarie, les producteurs se sont retrouvés face à un énorme problème : que faire ? Nous sous sommes donc essayés au film d'aventures à l'américaine, ce type même de films que je réalisais depuis des années. Et on en est venu à en faire trop et surtout trop de copies, sans inventions. Il n'est pas si facile que l'on croit de faire un bon film d'aventures. Le minimum requis pour produire un tel film, nanti d'effets spéciaux, est de trois à cinq millions de dollars ; on essaie d'aboutir au même résultat avec trois cent mille dollars ! Que voulez-vous faire avec ça ? Même en étant un génie, vous n'avez aucune chance de réaliser quelque chose de bien. »

Une situation que confirme Lamberto Bava : « Les producteurs avec lesquels je travaille sont partisans du moindre risque. Les films coûtent deux lires et ne sont pas calculés pour rapporter plus qu'un résultat minimum ». Alors, effectivement, si l'on se trouve face à des producteurs pour qui faire du ci-







Trois produits variés, conçus pour répondre à la dévorante boulimie des financiers du cinéma italien.

néma de divertissement signifie ne pas s'engager, il n'y a plus de place pour la qualité.

Salvatore Argento, bien connu pour avoir produit les films de son fils, Dario, n'a de son côté jamais hésité à prendre de gros risques financiers et il déplore également la couardise et l'incapacité de ses homologues : « A mon avis, et comme l'ont reconnu bon nombre de mes collègues, la récession que nous connaissons est due à un manque d'idées neuves et surtout d'audace. Personnellement, je n'ai jamais songé à réaliser un film pour le seul marché italien ; aujourd'hui, plus que jamais, il est indispensable de produire en pensant aux marchés étrangers et de réaliser des produits adéquats ». Le comble, c'est qu'une telle philosophie, ainsi énoncée, pourrait devenir la profession de foi de ces partisans du moindre risque que dénonce Argento, pour qui « penser aux marchés étrangers » signifie « imiter ».

USINAGE ET SUR MESURE

S'ouvrir sur les marchés étrangers, les producteurs ne demandent pas mieux. C'est justement parce qu'ils ont foi en un minimum de ventes assurées qu'ils orientent leurs produits vers une facilité aux procédés usés. Simplement, pour n'entraîner aucun danger, les films en question se doivent d'être vendus à des prix défiant toute concurrence. Conséquence directe : le coût de production d'un tel produit ne pourra en aucun cas excéder une certaine valeur. On retrouve là la bonne vieille lutte entre l'usinage et le sur mesure. L'équation est profitable et sensée : un film facile à vendre, facile à distribuer se doit d'être facile d'accès et facile à produire. Un bon moyen de contourner une crise d'idées. Un bon moyen également de l'accroître.

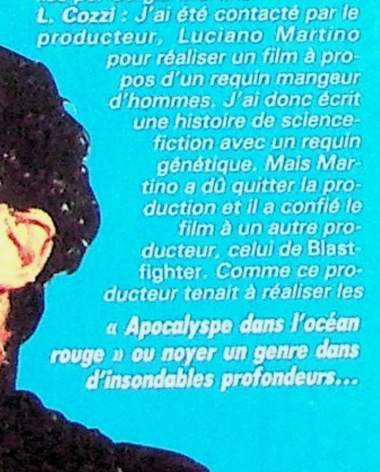
Après de tels calculs, les producteurs n'ont plus grand chose à attendre d'un succès sur le marché intérieur. Le spectateur est bien le seul à en pâtir, qui paie de toute façon le même prix pour du sur mesure que pour cet usinage. Mais face aux ventes vidéo et télévisées extérieures, il devient denrée négligeable. On en arrive donc au point où, tout projet étant viable dès lors qu'il peut se vendre aux distributeurs étrangers, « on vend les films avant de les concevoir ». Lamberto Bava poursuit pour nous l'explication de ce simple processus : « On part à Cannes ou au Mifed avec un synopsis de dix lignes et, s'il est vendu, on dispose de dix jours pour présenter le scénario ».

Dix jours, c'est là le temps dont disposent les scénaristes transalpins pour accoucher d'une œuvre d'après le court synopsis qui leur est imposé. « Même un excellent scénariste comme Sarcchetti ne peut pas écrire quelque chose de vraiment bon sur de telles bases » insiste Bava. Et pour illustrer ses propos, il nous raconte la genèse de son dernier film en date, *Apocalypse dans l'Océan rouge*, une explication sur laquelle intervient Luigi Cozzi, crédité en tant que co-scénariste du film.

APOCALYPSE DANS L'OCEAN ROUGE

L. Bava : *Le producteur, Luciano Martino, m'a demandé un jour de lui écrire une page de synopsis sur un requin qui tue. Cette page est parue dans un dépliant pour Cannes et on a commencé à chercher des investisseurs. A l'époque, le film devait être réalisé par Sergio Martino.*

L. Cozzi : *J'ai été contacté par le producteur, Luciano Martino pour réaliser un film à propos d'un requin mangeur d'hommes. J'ai donc écrit une histoire de science-fiction avec un requin génétique. Mais Martino a dû quitter la production et il a confié le film à un autre producteur, celui de Blastfighter. Comme ce producteur tenait à réaliser les effets spéciaux lui-même, nous nous sommes séparés immédiatement : j'avais vu ses films et je ne pouvais pas accepter cela.*



« Apocalypse dans l'océan rouge » ou noyer un genre dans d'insondables profondeurs...

L. Bava : *Après les succès de* A Blade in the Dark *et de* Blastfighter, *on m'a reproposé ce sujet qui ne me plaisait pas beaucoup. Entretemps, Luigi Cozzi en avait tiré un scénario. J'aimais son traitement de l'histoire mais pas son scénario. Je me suis donc retrouvé à quinze jours du tournage avec ce mauvais script. J'ai contacté Sarcchetti et nous avons transformé toute la seconde partie du film.*

L. Cozzi : *Trois semaines de tournage plus deux pour les effets spéciaux, ce n'était vraiment pas suffisant pour arriver à faire le film tel que je l'avais conçu !*

L'histoire de cet *Ocean Rouge* nous démontre à quel point le réalisateur en tant qu'individu peut être considéré comme denrée négligeable face au résultat escompté : obtenir un produit final bien ficelé et vendable. « Je n'ai pas le pouvoir d'enrayer ce type de projets » s'excuse laconiquement Margheriti en parlant des films qui lui sont proposés. « Si je refuse de réaliser un film, un autre le fera à ma place ».

En se basant ainsi sur une politique de réalisateurs interchangeables, il semble à l'évidence que les producteurs ne sauraient dénicher de nouveaux talents. « En Italie, nous sommes des artisans » explique Michelle Soavi. « Nous avons beaucoup de professionnels mais peu d'artistes. »

ARTISANS OU CREATEURS ?

Michelle Soavi est un débutant qui joue les touche-à-tout du cinéma depuis plusieurs années, ce qui lui a permis d'observer de près les divers réalisateurs du genre. Il a été acteur (notamment dans *Ténèbres*), scénariste (*Ator* de D'amato) et assistant de Bava, Déodato, D'amato, Eastman (pour son seul film, *Texas Gladiators*) et Argento. Il nous explique qu'un tournage moyen dure de trois semaines (*Atlantis Interceptor*) à cinq semaines (*Ator*). « Seul Argento peut s'offrir le luxe de cinq mois de tournage pour *Phenomena* ».

A la lumière de ces contraintes, Michelle nous invite à reconsidérer à leur juste valeur les œuvres de ces maîtres du nouveau cinéma-bis. Notamment, il donne raison à tous ceux qui portent en haute estime le travail du roi du genre : Aristide Massacesi (alias Joe D'amato et Peter Newton pour ses films fantastiques, Michael Wotruba et David Hills pour ses peplums, Richard Franks pour ses scénarii, Alexander Borsky pour ses pornos. « Aristide est un grand professionnel qui peut filmer n'importe où, dans n'importe quelle condition. En dix minutes, il est prêt à tourner, ce qui l'amène à réaliser cinquante plans par jours. Il est son propre producteur et agit librement. S'il veut réaliser une décapitation en un seul plan mais qu'il se rend compte que cela va lui coûter un million de dollars, il préfèrera tourner la scène en deux plans pour économiser sur les effets spéciaux sans pour autant changer le scénario. La décapitation sera peut-être ratée, mais elle sera présente, là où elle était prévue. Lui et Dario (Argento) aiment autant leur travail l'un que l'autre mais de manière différente. Aristide sait exactement ce qu'il veut et n'importe quoi peut arriver (mort d'un acteur, contre-temps météorologique, perte de matériel...), il tournera comme prévu. De son côté, Dario aime la perfection. Il tourne chaque plan plusieurs fois. De plus, ses plateaux respirent le calme alors que chez Aristide, c'est l'anarchie : chacun essaie d'imposer son idée, mais lui ne dévie pas d'un pouce. Il mettra la caméra là où il a décidé, envers et contre tous. Le pire, c'est qu'il a souvent raison. »

Des milliers d'asticots et de vers de far pour la ravissante Catriona Mc Coll, infortunée héroïne des « Frayeurs » de



o Fulci.

Sitôt que l'on parle de la position d'Argento par rapport au cinéma fantastique italien à un professionnel du pays, un grand silence se fait. Argento, c'est le Cas. Pour certains, c'est même le seul réalisateur du genre digne de ce nom dans le pays, les autres, les Castellari, Lenzi, Martino, Ricci, Déodato et autres Mattei ne sont que des faiseurs. Pas étonnant après cela que Lucio Fulci en vienne à déclarer : « En Italie, les nouveaux metteurs en scène sont en train de perdre le goût du langage cinématographique. »
A l'évidence, il reste effectivement peu de place en Italie pour quiconque voudrait imposer un ton nouveau dans le cinéma fantastique. Lorsqu'ils ne se font pas récupérer d'office par des producteurs aux dents longues, à l'affût de nouveaux talents à baillonner, il ne reste aux réalisateurs qu'à se compromettre (comme l'a fait Fulci ces temps derniers) ou à capituler (comme semble l'avoir fait Puppi Avati, l'un des grands espoirs de ces dernières années, recyclé dans les séries télé à gros budgets).
A l'évidence également, le cinéma populaire italien est prisonnier autant qu'acteur de cette grande crise qui bouleverse actuellement le pays et inquiète tous les professionnels du métier. « Posons les choses clairement » nous somme Lamberto Bava, « en Italie, le public ne va plus au cinéma. » En effet, la télévision, ce fléau qui ravage le pays, est en train de gagner la partie qui l'oppose aux salles, aucun projet de grande envergure ne pouvant s'effectuer sans elle (par exemple, *Crime au Cimetière Etrusque* de Bruno Mattei est en fait une version film de *The Etruscan Enigma*, série télé de six heures et demi) ou sans un apport financier étranger. Cette situation, vient d'être dénoncée clairement par les organisations professionnelles et syndicales du cinéma italien lors de la rédaction d'un texte à l'intention du gouvernement, approuvé à l'unanimité par l'ensemble de la profession, rédigé en octobre 84 lors des Rencontres du Centre Culturel Rossellini à Rome.
Dans ce texte, il est écrit : « ...nous ne sommes pas en présence d'une crise parmi tant d'autres de notre cinéma : quand il se programme près de mille films par jour sur les réseaux télévisuels privés et publics, quand il se ferme deux salles de cinéma par jour et que se détruisent irréversiblement les structures essentielles de ce marché, quand les productions étrangères dominent le marché et que la production nationale continue à baisser *et à perdre en qualité de jours en jours*, (...) alors, il ne s'agit pas d'une crise mais d'un processus de destruction propre et net. »
Pourtant, il reste un espoir : tous les ans, le Massenzio, grande manifestation estivale de cinéma en plein air, draine à Rome, Milan, Turin, des milliers de spectateurs. Chaque nouveau film signé Argento déplace les foules. Ce sont bien là des preuves qu'il existe encore un public attiré par la notion de spectacle et qu'il suffirait peut-être qu'un jour, un producteur aventureux donne sa chance à un jeune talent pour que naisse enfin un second Argento.
En attendant ce jour, à Rome, Guido, douze ans, penché sur sa feuille, continue de rêver.

CLAUDE SCASSO

Bien qu'ils tiennent plus du puzzle que des méthodes d'écriture classiques, certair dans le style de l'improvisation C'est le cas d'*Hercule 2*, le nouveau film écrit e

HERCULE 2 LA GENÈSE D'UNE SÉRIE B ITALIENNE

PAR CAROLINE VIÉ

Nous sommes en 1983, le producteur de la firme Cannon, Menahem Golan fait appel à Luigi Cozzi-Lewis Coates pour écrire et réaliser* Hercule*. Celui-ci commence son travail tandis que la Cannon produit un autre film mythologique italien :* The Seven Magnificent Gladiators *également interprété par Lou Ferigno. Si Cozzi cherche à composer une histoire originale, les scénaristes des* Gladiateurs *se contentent de piller sans vergogne celui des* Sept Mercenaires*. Lorsque Golan arrive à Rome pour voir les rushes des deux films, il est désespéré par le second et enthousiasmé par celui de Luigi. Il ne peut pourtant plus rien changer aux* Sept Magnifiques Gladiateurs *puisque le film est déjà avancé de moitié. Lorsqu'il est monté et que Menahem Golan se fait projeter la copie, le producteur est bien obligé de reconnaitre que, de toute sa carrière, il n'a jamais visionné pareil navet !
« Il détestait ce film et il adorait* Hercule *», nous raconte Cozzi, « il m'a donc demandé si je pouvais retourner certaines scènes des* Sept Gladiateurs. *» Après moult discussions, la décision est prise : Luigi Cozzi doit refaire cinquante pour cent du film et donc écrire de nouveaux morceaux de scénario qui collent avec le script d'origine.

Après avoir étudié l'affaire sous toutes ses coutures, producteur et réalisateur finissent par ne plus garder que vingt pour cent du film original. On confie à Cozzi un budget d'un demi-million de dollars et Ferigno accepte d'assurer les retakes gratuitement car il a peur que *The Seven Magnificient Gladiators* ne tue sa carrière dans l'œuf. Il donne donc son accord pour venir tourner trois semaines en Italie sans être rétribué. Lou Ferigno arrive et l'on commence à travailler.
« Les producteurs m'ont alors déclaré que si je pouvais tourner soixante-dix pour cent d'un film pour un demi-million, je serais sans doute capable d'en faire un entier pour 700 000 dollars. »
Golan décide donc de laisser les *Sept Gladiateurs* tel quel et de ne l'exploiter qu'en vidéo. De son côté, Luigi Cozzi reçoit la charge de retrouver les trente pour cent qui manquent à son scénario.
« Je ne pouvais changer ce que j'avais déjà tourné, » nous dit Cozzi, « il a donc été assez difficile d'écrire des scènes qui correspondent à ce que je possédais d'autant plus que je n'avais plus Ferigno que pour une semaine. Celui-ci n'avait pas été prévenu du changement d'avis de Golan et devait repartir pour les Etats-Unis dans les délais initialement prévus. C'est ainsi qu'*Hercule 2* a été créé comme un puzzle géant. »



Ce deuxième film se révèle assez différent du premier volet. Même s'il n'est pas conçu dans les meilleures conditions, il possède néanmoins plusieurs séquences vraiment surprenantes.

DU NOUVEAU AVEC DE L'ANCIEN

Très vite, la durée du film devient le problème majeur de Cozzi : il lui faut tenir l'heure et demie réglementaire et il ne dispose des comédiens que pour un temps limité. Luigi doit donc



films italiens tirent parti de leurs conditions de réalisation délirantes pour innover réalisé par Lewis Coates-Luigi Cozzi.

« Hercule II », un univers qui permet à Luigi Cozzi d'appliquer son imagination à bien des domaines...



chercher des solutions de rechange pour pallier à cette carence ; l'ingéniosité de son scénario est son seul secours. L'intrigue du film est simple : elle débute lorsque les dieux de l'Olympe se révoltent contre Zeus en lui volant le tonnerre, secret de son pouvoir. Le roi des Dieux est alors obligé de rappeler Hercule pour l'envoyer exterminer les créatures maléfiques dans lesquelles les éclairs ont été cachés. Les rebelles ressucitent le roi Minos (le méchant du premier *Hercule*) afin qu'il les protège et tout s'achève dans un pugilat général. La dernière partie du film se déroule dans l'espace quand Hercule et Minos se battent avec leurs lasers magiques au milieu des étoiles. Tous deux détiennent des forces surprenantes et ils peuvent se transformer à volonté. Pendant leur affrontement, Minos finit par prendre la forme d'un dragon lumineux conçu en énergie pure et Hercule devient un singe géant d'une couleur différente. De cette manière, Cozzi trouve le moyen de donner une scène spectaculaire à son public sans pour autant utiliser les acteurs originaux. « C'est le seul moyen que j'ai pu trouver pour me passer de la présence de Ferigno », déclare Luigi Cozzi. Celui-ci avait quitté le pays et il était hors de question de le faire revenir pour un travail non rétribué. J'ai donc inventé ce combat proche du vidéo-game dont les silhouettes sont d'ailleurs tirées du *King-Kong* de 1933, lorsque le gorille affronte un tyranosaure. »

Cozzi utilise également certaines séquences des *Sept Gladiateurs* qui lui permettent de disposer de plans supplémentaires de Lou Férigno.

LE PROBLEME EPINEUX DES EFFETS SPECIAUX

Malgré ses conditions de tournage délirantes, *Hercule 2* comporte de nombreuses scènes d'effets spéciaux. Cozzi est particulièrement attentif à cet aspect de la réalisation et il décide de diriger lui-même les séquences d'animation. Il engage Jean-Manuel Costa auquel il confie une liste des effets à effectuer.

« J'ai pris la décision de m'occuper personnellement de ces scènes parce que les techniciens du studio d'effets optiques ne savaient pas faire fonctionner un matériel qu'ils n'avaient jamais utilisé pour le cinéma ».

Cozzi supervise tout, ce qui lui permet d'essayer des procédés qui le fascinent. Il se sert de matériel qui n'a jamais été utilisé que pour les films publicitaires et le rend utilisable pour le cinéma. Avec une caméra de télévision, il tourne une séquence qui permet de voir la lune sortir de son orbite pour percuter la terre. « J'avais vu des exemples de transfert d'image vidéo sur pellicule 35 mm à Los angeles », nous dit-il. « Ce procédé avait été utilisé pour *Star Trek* et je l'ai trouvé merveilleux ». Cette technique permet, en effet, à Cozzi de gagner beaucoup de temps et le résultat est très convaincant.

C'est avec les effets spéciaux mécaniques que Luigi connait ses plus gros déboires. Il avait déjà connu des problèmes analogues sur le premier film. « Lorsque Valcauda a travaillé sur *Hercule* », soupire-t-il, « il a refusé de se faire aider par qui que ce soit et cela a causé un désastre parce qu'il a pris six à sept mois de retard. Ce fut une expérience tragique pour la production.

Au moment d'engager quelqu'un pour le deuxième film, je n'ai, bien entendu, pas repris Valcauda : j'ai fait appel à Jean-Manuel Costa. Hélas, cette expérience n'a pas été meilleure ! Costa devait nous rendre tous les effets du films pour le quinze janvier, et, à la date prévue, il n'avait réalisé que le tiers de ce que nous lui avions demandé. ! »

Très ennuyé par la défection de Costa, Luigi prend la responsabilité d'annoncer aux producteurs qu'*Hercule 2* sera malgré tout achevé dans un délai de deux mois. Il engage donc plusieurs maisons d'effets optiques à Rome et à Milan et il décide de mettre de nouveau la main à la pâte.

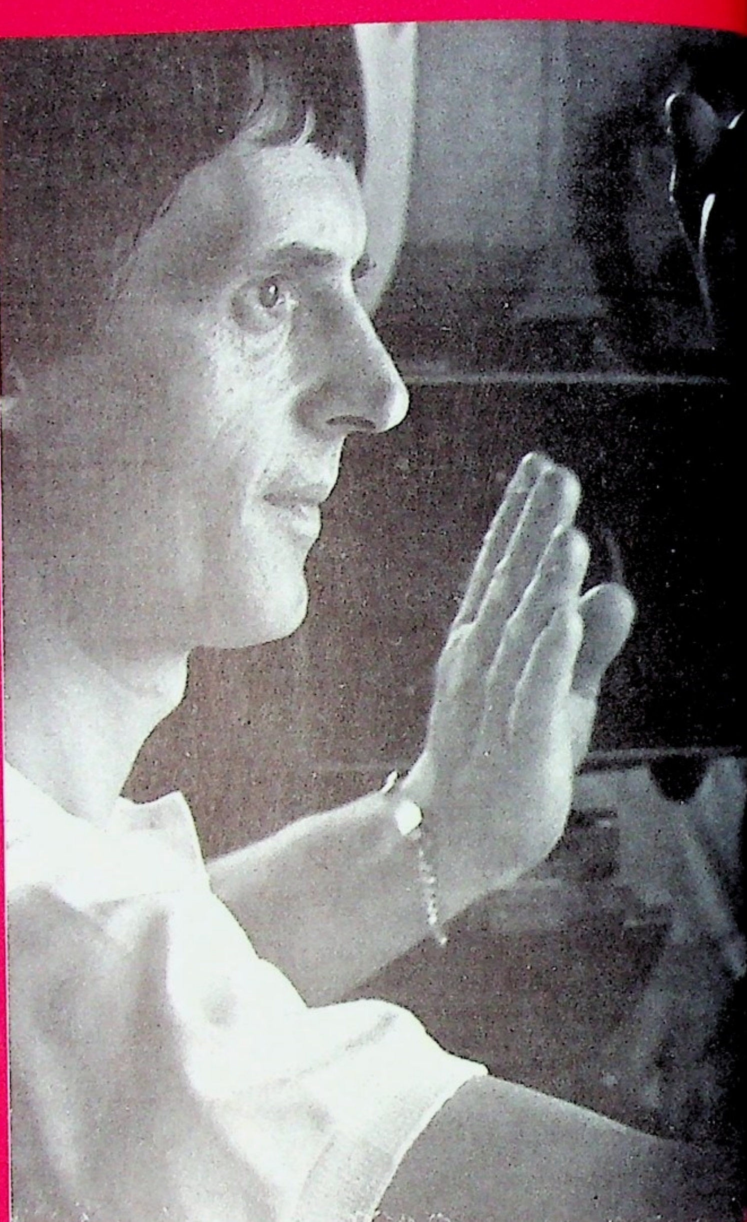
« Ce que nous a rendu Costa est très réussi », annonce Luigi, « mais en matière de perte de temps Valcauda et lui sont causeurs de désastre ! ».

Les travaux de Costa comportent une Gorgone très réussie, différente de celle de Ray Harryhausen, puisqu'elle est mi-femme, mi-scorpion et une séquence pendant laquelle Hercule devient assez grand pour arrêter la Terre.

Le montage du film vient de s'achever et Cozzi annonce qu'il va bientôt sortir dans de nombreux pays. Luigi Cozzi a triomphé une fois de plus des difficultés pour nous livrer un divertissement plaisant. Souhaitons donc que ce deuxième volet des aventures d'Hercule soit plus réussi que le premier...

Personnages d'un titanesque combat pour un réalisateur en mal d'acteurs !

DARIO ARGENTO : LES ASPECTS MÉCONNUS D'UN POÉTE DU MACABRE



PAR CAROLINE VIÉ

Si le cinéma de Dario Argento est apprécié par les Français, sa popularité n'a pourtant rien de comparable avec celle qu'il connait dans son pays. En Italie, le seul nom de Dario suffit à déplacer des foules de spectateurs enthousiastes. En 1976, Suspiria a attiré plus de public transalpin que Les dents de la mer et les stations balnéaires programment chaque été les meilleurs films du maitre. Ce n'est certes pas en France que l'on verrait des familles entières de vacanciers abandonner leur hôtel pour se délecter de la vision du Chat à Neuf Queues ou des Frissons de l'Angoisse ! Considérées comme un spectacle familial, les œuvres de Dario font la joie des petits et des grands : tous apprécient leur suspense et la beauté de leurs images. En quelques années, Argento est devenu la figure de proue du divertissement à l'italienne.

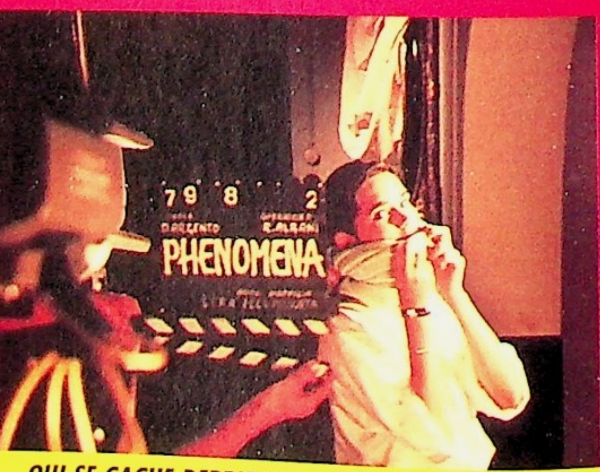
Très bientôt sur nos écrans, la venue du dernier Argento, qui promet d'être son chef-d'œuvre !

Né le 7 septembre 1940, Dario est le fils du producteur exécutif Salvatore Argento et de sa femme Elda Luxardo, une photographe brésilienne. C'est dans le studio de sa mère qu'il rencontre des comédienne célèbres telles que Sophia Loren ou Gina Lollobrigida et qu'il découvre comment les éclairages peuvent influer sur la beauté des visages. Il a moins de vingt ans quand il rentre, comme typographe, au quotidien romain « Paese Sera ». Peu à peu, Dario s'infiltre dans la rubrique des spectacles jusqu'à devenir le critique cinématographique attitré du journal. Malade de cinéma, il voit à cette époque près de six films par jour !



C'est Sergio Leone qui va permettre à Argento de pénétrer dans la profession puisqu'il lui confie le scénario d' *Il était une fois dans l'Ouest* pour lequel il va collaborer avec Bernardo Bertolucci. Ce sera son premier scénario accepté par les producteurs. Le succès commence à poindre puisqu'on lui propose d'écrire de nouveaux scripts. Sous payé, Dario Argento, qui doit faire vivre sa femme et sa fille Fiore, travaille sur de nombreux sujets. On lui doit, entre autres, les scénarios de *La Rivoluzione Sexuale* de Riccardo Ghione, de *Cinq Gachettes d'Or* de Tonino Cervi et de *Commando* d'Armando Crispino.

Mais il faudra attendre celui de *Metti Una Sera A Cena*, un film à gros budget avec Annie Girardot, pour que Dario Argento se fasse réellement remarquer. Il se met alors à « revoir » les scripts que reçoit le producteur-distributeur Goffredo Lombardo, ajoutant à des histoires insipides une touche toute personnelle. Il désire pourtant ardemment pouvoir

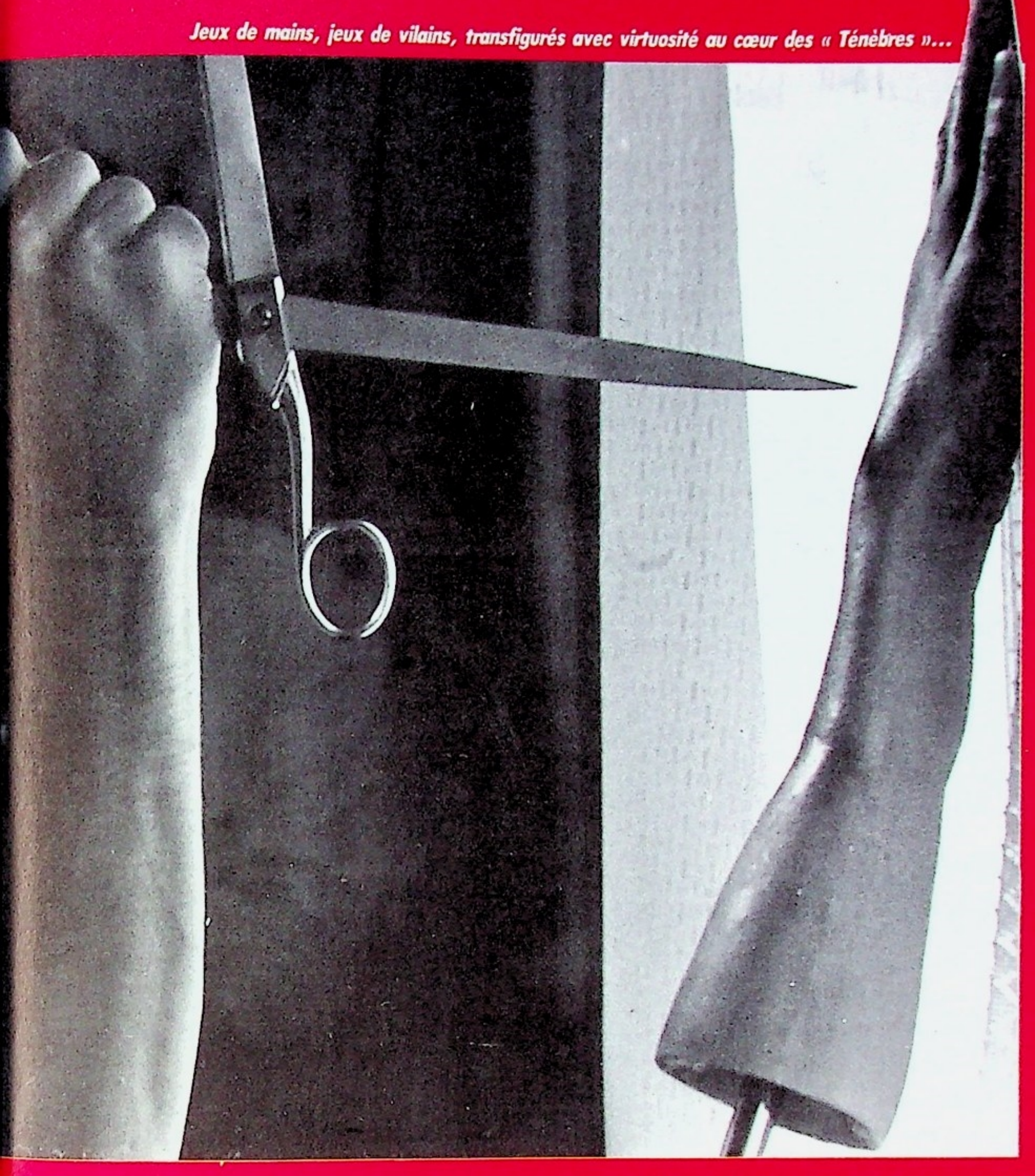


QUI SE CACHE DERRIERE CE CLAP ?

L'assassin de « Phenomena » ! Il vous faudra attendre la sortie du film pour connaitre son identité...

al » : (Dario Argento présentant *Shock* de Mario Bava à la télévision italienne).

Jeux de mains, jeux de vilains, transfigurés avec virtuosité au cœur des « Ténèbres »...



mettre en scène ses propres idées. Avant de devenir un réalisateur reconnu, Dario a déjà donné au cinéma italien une séquence des plus marquantes : on lui doit, en effet, la superbe pendaison d'*Il était une fois dans l'Ouest* durant laquelle le secret de l'homme à l'harmonica est dévoilé. On y trouve déjà son talent inimitable pour les agencements macabres. Pour le film de Leone, Dario n'a touché que huit cent dollars ; l'argent et le succès ne viendront qu'avec *L'Oiseau au plumage de cristal*, sa première réalisation.

LES PREMIÈRES ARMES

L'Ucello Dalle Piume Di Cristallo posera de nombreux problèmes à Dario, puisqu'il ne trouve, tout d'abord, aucun producteur pour le financer. On lui propose même de confier la réalisation du film à Terence Young. Finalement, Lombardo accepte de laisser au jeune homme la direction des opérations : supervisé par Salvatore Argento, le tournage commence en 1969. Mais très vitre Lombardo regrette d'avoir fait confiance à Argento. Mécontent des rushes, il désire que le film soit achevé par Ferdinando Baldi. Dario souffre beaucoup de cette décision ; il se souvient alors qu'une clause de son contrat stipule qu'il est le seul a pouvoir tourner un scénario signé de son nom. Le producteur n'a plus rien à dire : il ne peut que laisser le metteur en scène terminer son œuvre. Sorti en 1970, *L'Oiseau au plumage de cristal* est un énorme succès financier : le giallo a trouvé son maître !

Il est intéressant de se pencher sur les origines de ce film attachant. Selon les dires de son ami Luigi Cozzi, Argento se serait beaucoup inspiré du livre de Fredric Brown « The Screaming Mimi » (« La Belle et la Bête », paru aux Editions Série Noire). Bernardo Bertolucci, désireux de l'adapter au cinéma, aurait confié le roman à Argento afin de connaitre son opinion. Fasciné devant le sujet dévelopé par Brown, Argento aurait alors décidé de l'emprunter pour le réécrire à sa manière. D'après Cozzi, le scénario de *L'Oiseau au plumage de cristal* aurait été également influencé par celui de Mario Bava pour sa *Fille qui en savait trop*. Les analogies avec les œuvres de Bava et de Brown peuvent sembler évidentes mais Dario Argento n'a jamais nié son affection pour ces deux auteurs. Son film demeure pourtant profondément original et il serait donc bien dommage de lui reprocher ce que l'on doit considerer comme un hommage respectueux.

Dario réalise ensuite *Le chat à neuf queues* pour la firme National General. Il avoue aujourd'hui que ce film de commande est celui qu'il aime le moins de toute sa carrière. Les producteurs l'obligent à confier le rôle principal à Catherine Spaak alors qu'elle ne correspond pas exactement au personnage souhaité par Argento. Il doit néanmoins se plier à des impératifs commerciaux en acceptant une distribution américaine qu'il n'approuve pas. Lorsque Lombardo voit le film, il le trouve suffisamment mauvais pour conseiller au réalisateur d'abandonner le domaine du giallo. Bien heureusement, les Etats-Unis ont fait un triomphe à *L'Oiseau au plumage de cristal* et les Américains offrent à Dario Argento la possibilité de réaliser un nouveau thriller.

LA COLLABORATION COZZI-ARGENTO :

Argento fait appel à Luigi Cozzi pour l'aider à écrire son nouveau scénario ; il n'a alors d'idée précise que pour le titre, *Quatre mouches de velours gris* que Cozzi et lui même vont tenter de justifier. Progressivement, le début de l'histoire prend forme. L'action se déroule lors d'une convention de médiums. L'une d'entre eux se lève et déclare qu'elle sent la présence d'un assassin dans la salle. Elle se fait tuer par ce meurtrier et le héros du film assiste au crime.

Argento et Cozzi partent de cette intrigue et travaillent six mois sans obtenir un script convaincant. Ils décident d'abandonner leur thème de base et de ne conserver que la suite de ce qu'ils ont écrit pour établir une histoire toute différente. C'est à ce moment qu'ils intègrent le personnage de la femme qui fait chanter son mari et celui du musicien persécuté. Dario reprendra la point de départ de leur premier jet pour l'histoire des *Frissons de l'angoisse*. Lorsque le scénario des *Quatre mouches de velours gris* est achevé, les deux hommes découvrent qu'il n'a aucun rapport avec le titre choisi ! Dans la version primitive, l'image que l'on découvre sur la rétine de la victime est celle d'une grille ; le héros reconnait à la fin qu'il s'agit du pendentif de sa femme qui représente un crucifix et dont le balancement évoque le motif d'un grillage. Dario et Luigi remplacent le crucifix par un collier qui contient une mouche et le tour est joué !

Si Dario créé le personnage du détective interprété par Jean-Pierre Marielle, Luigi Cozzi prend le plaisir de lui faire prononcer des répliques de Robert Shelckley. « Jusqu'ici, j'ai connu 100 % d'échecs, aussi selon la loi des probabilité je parviendrai à élucider votre affaire. Ce sera la première réussite de ma carrière... » : ce texte ironique est tiré, par les soins de Cozzi, d'une nouvelle pratiquement inconnue du célèbre auteur de Science-Fiction.

Paramount achète les droits du

LES FRISSONS DE L'ANGOISSE LE CHEF D'OEUVRE MUTILÉ

Les distributeurs français agissent parfois comme des bouchers et se livrent à de véritables massacres à la tronçonneuse sur les films qu'ils ont achetés. Comme il n'existe aucune législation pour les empêcher d'agir à leur guise, le résultat final peut devenir pitoyable. Le cas de *Profondo Rosso* illustre à merveille ces pratiques. Il existe en France deux copies : la version française (exploitée en vidéo) et la version anglaise que le Festival de Paris nous avait permis de revoir il y a quelques années. La version française ne dure plus qu'une heure et demie et la version anglaise possède vingt minute suplémentaires ce qui est bien peu quand on pense que le film original dure environ deux heures dix. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les distributeurs ne se sont pas attaqués aux passages sanglants des *Frissons de l'angoisse* : ils ont tout bonnement supprimé les séquences explicatives et psychologiques du film.

La version anglaise :

Elle permet de retrouver les scènes filmées à la snorkel (petite caméra médicale) qui présentent les actions de l'assassin quand il est seul chez lui. Bercées par le thème médical du film, elles présentent divers objets (jouets, couteaux, billes et maquillage de l'œil du meurtrier) en gros plan. Ces séquences ont lieu avant chaque meurtre :

— Une scène dans un cimetière, à l'occasion de l'enterrement de Macha Meyril : on y voit Daria Nicolodi et David Hemmings discuter des évènements. Daria montre les amis de la médium à Hemmings.

— La scène suivante pendant laquelle ils partent en voitures, passage comique durant lequel Daria conduit comme une folle pour effrayer Hemmings. La portière s'étant bloquée, celui-ci est obligé de sortir par le toit.

— Une scène avec la fillette du loueur de la maison où l'on découvre les pulsions sadiques de la gamine en voyant un lézard transpercé d'une aiguille.

Dans la version Italienne :

Il y a également :

— Une scène durant laquelle Hemmings visite la maison (beaucoup plus longue que dans la V.F.)

— Une scène de bras de fer entre Daria et Hemmings où elle tente de lui prouver qu'elle n'est pas une faible femme.

— Une autre scène dans la voiture de Daria qui se conclue quand elle propose à David de passer la nuit chez elle.

— Une séquence pendant laquelle Hemmings retrouve le médium dans un marché et où ils décident d'un plan d'action pour retrouver l'assassin.

— Un passage où Daria cherche à convaincre Hemmings de quitter la ville et de partir en voyage avec elle pour échapper au danger.

Le seul moment sanglant supprimé dans la version française consiste en un plan sur le cou de l'assassin lorsqu'il est décapité par l'ascenseur.

SES ASSISTANTS TÉMOIGNENT :

— « Dario vit le film qu'il réalise », déclare Michèle Suavi son assistant sur *Phénomena*, « il le vit pendant le tournage. Si l'action est très intense, on peut voir sur son visage qu'il suit la scène et qu'il se sent dans la même situation que le comédien ».

— Lamberto Bava qui a assisté Dario pour *Inferno* et *Tenebres* décrit lui aussi son expérience.

« J'ai connu Dario après le tournage de *Shock* et c'est notre intérêt commun pour le cinéma fantastique qui nous a rapprochés. Sur un plateau, il y a 40 à 50 personnes qui, même si elles sont professionnelles, ne sont pas obligées d'être passionnées par le genre de film tourné. Il y a par contre deux ou trois personnes qui sont particulièrement motivées et avec lesquelles il est possible de discuter et de créer. C'est ce j'essayais d'être pour Dario : nous cherchions constamment à améliorer ensemble les détails des scènes qu'il réalisait. Comme tout réalisateur intelligent, il se montre très réceptif sur le plateau : il écoute ce qu'on lui dit et il apprécie toutes les bonnes idées que l'on peut lui suggérer. Il est aussi introverti que pouvait l'être mon père mais, chez lui, l'introversion se manifeste par une excessive nervosité alors que, chez mon père, elle engendrait le calme.

Mon père appréciait d'ailleurs beaucoup Dario. Lorsqu'Argento a connu ses premiers succès, mon père en a été très heureux car il voyait la reconnaissance d'un genre dont il avait été le précurseur. Après une quinzaine d'années, le public avait enfin accepté le type de film qu'il faisait ».

— « Dario et moi nous nous ressemblons beaucoup », confie Luigi Cozzi. « Nous sommes d'ailleurs né à la même date bien que je sois plus jeune que lui. Nous considérons tous deux le chiffre 7 comme porte -bonheur. Dario sait exactement ce qu'il veut sur un plateau et cela rend le travail très agréable. Il est capable de dépenser beaucoup de temps sur le plan qu'il désire et d'essayer des effets nouveaux avec sa caméra. Il n'apprécie pas particulièrement le travail avec les acteurs et préfère s'intéresser aux aspects techniques du film.

Il a un instinct formidable pour discerner le bon du mauvait. Son perfectionnisme ne l'empêche pas de rester très professionnel et de ne jamais dépasser le budget établi ».





Bien avant Brian de Palma, vers la fin des années 60, Dario Argento fut désigné par la critique comme le « successeur d'Alfred Hitchcock »...

film pour le monde entier et de nombreux comédiens sont envisagés pour l'interpréter. Citons Terence Stamp, John Lennon, Ringo Starr, Tony Musante et Jean-Louis Trintignant qui sont tour à tour proposés !

SUR LE TOURNAGE DES *QUATRE MOUCHES DE VELOURS GRIS*

Après avoir été le co-scénariste du film, Luigi Cozzi se retrouve propulsé assistant réalisateur des *Quatre mouches de velours gris*. Le tournage se déroule en juillet 1971 et toute l'équipe souffre terriblement de la chaleur. Malgré les caméras à vitesse accélérée que lui a fourni la production, Dario connait de grande difficultés pour filmer la scène finale : on n'a jamais utilisé ce matériel avec de la pellicule couleur et il faut beaucoup d'essais (et de voitures !) pour rendre l'accident crédible. Argento confie à Cozzi un rôle de choix en lui demandant d'interpréter la meurtrier du film : le photographe masqué, c'est donc Luigi ! Pour ses œuvres précédentes, Dario prenait lui-même la responsabilité de tenir couteaux et armes blanches. Ce sont ses mains gantées de noir qui égorgent et tailladent les belles effarouchées de ses premiers films.

Le problème de la musique (capitale chez Argento) se pose bien vite. Cozzi lui conseille de ne pas engager Morricone et Dario, passionné par la musique rock, s'adresse au groupe Deep Purple qui compose une mélodie splendide. Argentos commence à monter les *Quatre mouches de velours gris* mais il ne s'entend pas avec le monteur qu'il congédie. Les membres de cette profession se mettent en grève pour soutenir leur confrère et le réalisateur n'a d'autre solution que d'engager un monteur français pour terminer le film. Cela change les données des quotas juridiques ; si Dario désire conserver la nationalité italienne pour son œuvre, il doit limiter les participations d'artistes étrangers et se priver des musiciens anglo-saxon. Morricone reprend donc le flambeau. Le rock sera interprété à l'écran par de jeunes musiciens italiens qui formeront plus tard le groupe des « Goblin... »

LOIN DU GIALLO : *LES CINQ JOURNÉES*

Après, les Quatre mouches de velours gris, Dario Argento et Luigi Cozzi entament le scénario d'une comédie en costume : *Le Cinque Giornate*. Dario craint en effet de lasser son public en ne travaillant que sur les thrillers et il désire changer de registre. Le film se déroule en 1848 pendant qu'une révolution éclate à Milan. La ville se rebelle contre les Autrichiens qui veulent unifier le pays.

Au tout début, Dario ne veut être que producteur du film qu'Ugo Tognazzi doit interpréter et réaliser. Le film se centre donc sur le personnage incarné par le comédien. Au bout d'un moment, celui-ci annonce qu'il ne jouera pas son rôle si Dario ne prend pas en charge la mise en scène. Comme Argento a besoin que le film soit fait pour des raisons commerciales internes à sa compagnie, il accepte de le diriger et passe deux mois à Milan pour faire des recherches historiques. *Le Cinque Giornate* tardant à se monter, Cozzi de son côté part tourner son propre film : *L'Assassino a constreto a uccidere encora*. Enfin le film de Dario entre en production mais Tognazzi abandonne le projet et Adriano Celentano doit le remplacer au pied levé.

A sa sortie, *Le Cinque Giornate* obtient un succès honorable mais inférieur à celui des gialli d'Argento. Bien supérieur aux comédies italiennes de l'époque, il représente l'équivalent du *1941* de Steven Spielberg dans la carrière de l'auteur. Cette incursion dans la comédie ne connait pas de distributeur français et nous ne pouvons donc juger sur pièces toutes les facettes du talent de Dario Argento.

LE PETIT ÉCRAN DE DARIO

C'est en 1973, que Dario Argento participe à une série de quatre épisodes pour la télévision italienne. Il est de nouveau aidé par Luigi Cozzi pour leur élaboration. Le premier téléfilm, *Le Tramway* est réalisé par Dario sous le pseudonyme de Sirio Bernadotte. Il y reprend une scène qui devait figurer dans *L'Oiseau au plumage de cristal* et il nous conte l'histoire d'un meurtre dans un tramway bondé sans que les voyageurs s'en aperçoivent.

La deuxième téléfilm, *La poupée*, est ensuite mis en scène par Mario Foglietti. Pour le troisième, *Il Vicino Di Casa*, c'est Cozzi qui assure la réalisation. Le public connait l'assassin dès le début et le suspense vient du fait que les héros vivent dans la maison voisine de celle du tueur. On peut y retrouver de nombreux éléments classiques des films d'épouvante.

Ecrit par Dario et Luigi, le quatrième épisode, *Témoin visuel* comporte bon nombre d'effets chocs. Il s'agit des aventures d'une femme poursuivie par un assassin et qui finit par découvrir que celui-ci n'est autre que son mari. Commencé par Roberto Pariante, *Témoin visuel* sera achevé par Argento lui-même.

Chaque téléfilm de la série dure une heure et ils sont regroupés sous le titre : *Une porte dans l'Obscurité*. Avant le début des intrigues, Dario les présente à la façon d'Alfred Hitchcock. Ces apparitions font connaitre son visage à toute l'Italie puisque, à l'époque, il n'existe qu'un seul réseau de télévision : la RAI

LE GRAND FRISSON DE DARIO ARGENTO

« On m'a dit que dans le quartier se trouve une étrange maison : la dernière maison sur la gauche. Comme certaines choses m'attirent, je crois que je vais aller jeter un coup d'œil et je pense que j'ai parmi vous des amis qui



Une gorge tranchée pour « L'oiseau au plumage de cristal », le premier succès d'Argento.

Dario Argento, ou le souci d'un cinéma de qualité.

voudront bien m'accompagner. Rappelez vous bien : pas sur la droite ; sur la gauche... »
(Extrait de la présentation de *La dernière maison sur la gauche* de Wes Craven). Non content de réaliser quelques téléfilms, Dario anime plus récemment une « ciné-club » télévisé dans lequel il présente de grands films fantastiques. On le voit dans un ruelles sombre ou devant sa machine à écrire et il nous commente les œuvres qui vont être diffusées.
Sans avoir la personnalité, ni l'apparence physique d'Hitchcock, il tient pourtant bien son rôle. Jouant avec adresse des intonations inquiètantes de sa voix, Argento parvient à envouter le téléspectateur et à le préparer aux horreurs qui vont suivre. Ses présentations rappellent plus celles de Rod Serling - l'humour en moins - que celles du maitre du suspense : elles constituent pourtant un vrai régal pour tous les fans de Dario. Donnons pour mémoire la liste alléchante des films proposés : *Frenzy* d'Alfred Hitchcock, *Burnt Offerings* de Dan Curtis, *La nuit des Morts Vivants* de George A. Romero, *La dernière maison sur la gauche* de Wes Craven, *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper, *Réincarnation* de Gary Sherman, *Le seigneur des Ténèbres* téléfilm de Steven Spielberg, et les *Quatre Mouches de Velours Gris* de Dario Argento.
De quoi allécher les fantasticophiles français ! N'y a-t-il pas de quoi allécher les fantastisophiles français ?

QUELQUES PROJETS AVORTÉS

Au début de 1972, Cozzi et Argento projettent de réécrire une adaptation de *Frankenstein* en s'inspirant du film de James Whale. Cette version se situe en Allemagne lors de l'ascension d'Hitler et le monstre y est mis en parallèle avec le nazisme.

Le film est d'abord proposé à Universal qui le refuse puis à la Hammer Film qui ne s'intéresse pas à un projet qu'elle juge peu rentable.

En 1973, Dario envisage l'histoire d'un couple menacé par un inconnu et qui finit pas découvrir qu'ils se menaçaient l'un l'autre. Dario cherche à obtenir les droits de *Four Grey Mices* d'Agatha Christie à la même période.

LE PLUS GRAND RÉALISATEUR DU FANTASTIQUE ITALIEN

Révélant dans chacune de ses entreprises une personnalité d'une richesse extraordinaire, Dario Argento sait tirer parti de toutes ses capacités. Il est un homme aux multiples facettes et l'on ne peut que rendre hommage à la diversité de ses talents. Auteur à part entière, il marque l'audio-visuel de son pays du sceau de la qualité. S'inscrivant dans le monde du fantastique comme le digne successeur de Mario Bava, Argento est bien le plus grand réalisateur de l'Italie actuelle.

« J'ai voyagé et rencontré de vraies sorcières. Et même si l'on pense que rien de

L'impressionnant « Suspiria » (ci-dessous à gauche), à ce jour le meilleur film de D

DARIA NICOLODI : LA BONNE FÉE DU CINÉMA ITALIEN



PROPOS RECUEILLIS PAR CAROLINE VIÉ ET CLAUDE SCASSO.

Daria Nicolodi est une femme au charme profondément attachant. Il est impossible de résister à la chaleur de son sourire et à son regard empli de bonté. Belle et séduisante, elle marque de sa présence éclatante la plupart des films de Dario Argento. Elle a côtoyé Mario Bava pour Shock et La Vénus d'Ile. Elle a tourné avec Pétri et Rosi. Elle a acquis une grande renommée sur les scènes de théâtre de son pays. Elle a co-signé le scénario de Suspiria et collaboré à celui d'Inferno. Tout cela ne l'empêche pourtant pas d'avoir conservé une merveilleuse simplicité qui fait de cette comédienne hors du commun un être séduisant et inoubliable.

SA FAMILLE ET SON ENFANCE

Où es-tu née ?

Je suis née à Florence, le 19 juin 1950. Et c'est dans cette ville que j'ai été élevée.

Que faisaient tes parents ?

Mon père était avocat. Je m'entendais très bien avec lui et il me comprenait parfaitement. Il est mort, il y a de cela deux ans, d'une chute de cheval. J'ai trouvé cette manière de disparaître triomphale et moyenâgeuse.

Ma mère n'était pas (comme je l'ai lu dans plusieurs articles) fileuse de laine : elle exerçait la profession de philologue et se spécialisait dans l'étude de la philosophie grecque de l'époque de Socrate.

Cela explique-t-il ton intérêt pour l'occultisme ?

Pas du tout. Ma mère ne recherchait que le côté rationaliste de la philosophie, alors que j'ai toujours préféré des penseurs, qui, comme Pythagore, admettent que l'on puisse ne pas comprendre toute la réalité et qu'il existe des choses qui nous sont inconnues.

Ma passion pour les sciences occultes me vient plutôt de ma grand-mère, une juive parisienne qui collaborait avec Cocteau avant d'épouser mon grand-père.

Je n'ai jamais connu son mari décédé en 1947 mais il s'agissait de l'un des plus grands musiciens italiens de ce siècle. C'est mon grand-père qui a fait découvrir Vivaldi et le Jazz en Italie !

Ressentais-tu, dès ton jeune âge, le besoin de jouer la comédie ?

Je mentirais si je vous disais cela. En réalité, cette idée ne m'est venue que quand j'ai découvert le nouveau théâtre avec un groupe de jeune gens de Florence. J'avais quatorze ans et ce fut une expérience fabuleuse !

A la suite de cet essai, je suis entrée trois ans plus tard à l'Académie nationale d'Art dramatique de Rome.

Qui étaient tes professeurs ?

Il m'est arrivé à ce sujet un coup de chance merveilleux !

J'avais vu, quelques temps avant d'entrer à l'académie, un spectacle de théâtre que j'avais particulièrement apprécié. Il s'agissait d'un texte élisabéthain mis en scène par un jeune homme dont je n'avais jamais entendu parler : Luca Ronconi. Cette variation sur la folie m'avait beaucoup impressionnée et vous pouvez imaginer ma joie quand j'ai appris que ce metteur en scène allait me donner des cours : j'étais réellement ravie !

Il s'est passé la même chose quand j'ai vu le premier film de Dario, *L'oiseau au plumage de cristal* ; j'ai aimé le film et ai tout de suite souhaité travailler avec son réalisateur. Quatre ans plus tard, Dario m'engageait pour faire *Profondo Rosso*...

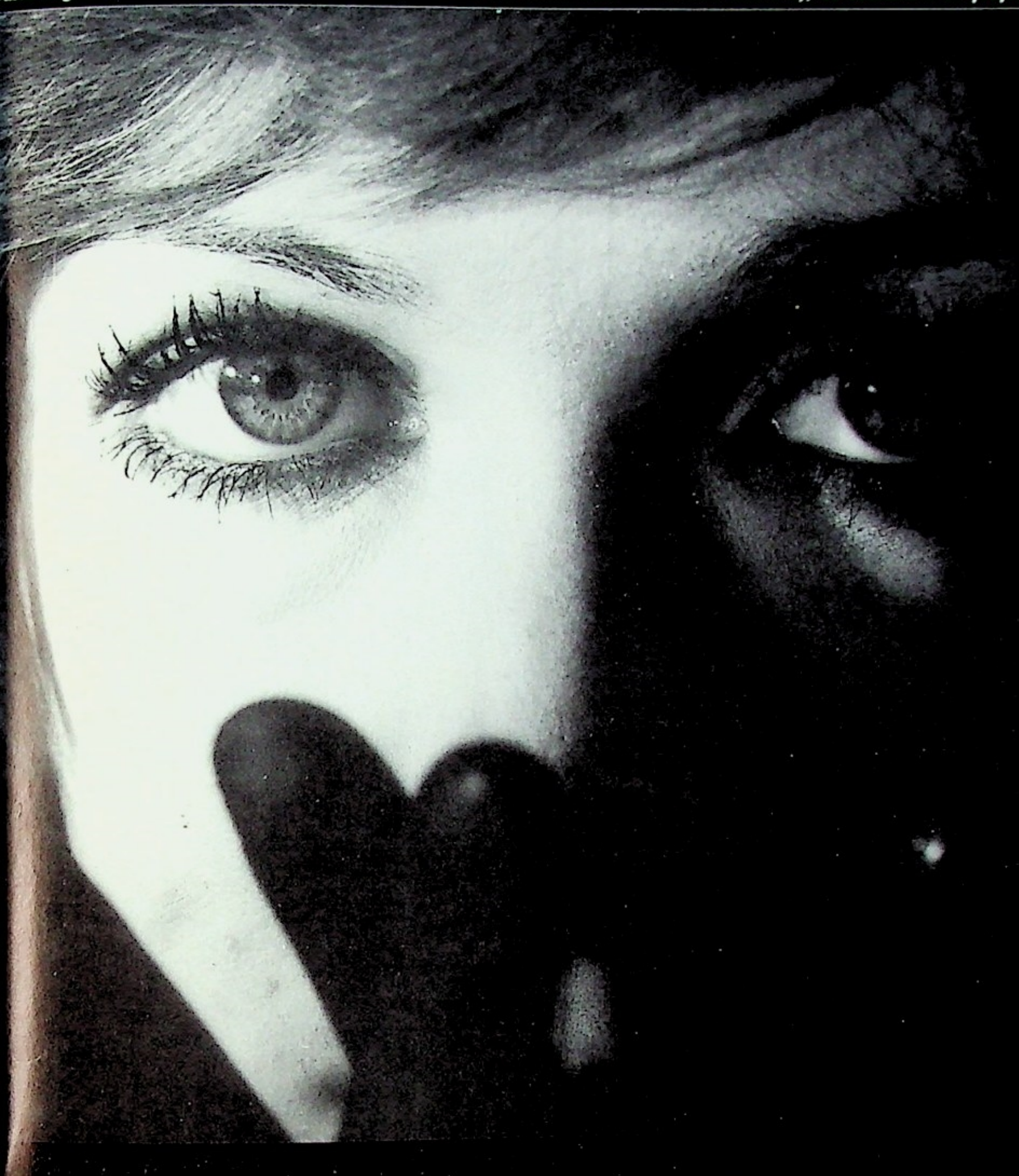
DARIA ET LE THÉÂTRE

Comment as-tu commencé à jouer au théâtre ?

J'ai suivi assez longtemps les leçons de Ronconi et nous travaillions tous les jours ensemble pendant des heures. Quand il a eu besoin d'une jeune fille pour tenir un rôle au Festival de Venise, il m'a choisie.

cela n'est vrai, il est troublant de se trouver face à des gens si mauvais, si noirs. »

...Dario Argento, fut imaginé par Daria Nicolodi (ci-dessous à droite dans « Profondo Rosso »), co-scénariste du projet.



Quel type de pièces aimes-tu jouer ?
J'ai trois grands amours pour jouer la comédie : le théâtre classique, la comédie musicale et le cinéma fantastique. J'ai eu la chance de pouvoir faire les trois et d'obtenir du succès en participant aux choses que j'aimais.
Quelle a été ton expérience de la comédie musicale ?
Il s'agissait d'un spectacle comportant de nombreuses tendances musicales, du tango aux mélodies modernes. Nous avions réouvert un vieux théâtre transformé en cinéma. Et, dans cette banlieue de Rome dans laquelle les gens n'allaient plus au théâtre, nous sommes parvenus à les faire venir de nouveau. Nous pouvions compter sur deux mille personnes chaque soir et c'était formidable.
La comédie musicale demande une grande discipline et énormément de travail, mais elle apporte aussi de grandes joies.
Tu as eu aussi l'occasion de jouer une pièce française : « Huis Clos »...
Cela s'est passé juste avant *Ténèbres* ; je jouais le rôle de Stella, la femme qui a tué sa petite fille et se refuse à l'admettre. Je me sentais tellement généreuse dans ce que je faisais sur scène que je ne pouvais supporter de jouer le passage de la confession à visage découvert. Je me couvrais d'un voile de tulle blanc et quand je me rendais compte que j'avais avoué ce que je ne voulais pas dire, je me jetais sur le mur. Tous les soirs, après le spectacle, j'avais du sang sur les genoux et sur les mains. Cet acte de violence était une manifestation de masochisme parce que je ne pesais que quarante-cinq kilos et que je m'écorchais cruellement chaque soir. On ne voit pas souvent une actrice couverte de sang sur une scène de théâtre...
Parles-nous de « Delitto per Delitto », la pièce mise en scène par Gabriele Lavia...
Cette pièce contait l'histoire d'une sculptrice qui désirait conquérir un écrivain. Comme elle n'y parvenait pas, elle décidait de tuer le fils de celui-ci par des sortilèges. A la fin du spectacle, elle mourait sur la scène.
J'ai joué « Delitto per Delitto » tous les soirs pendant cinq mois et demi et je dois avouer que j'étais bien heureuse d'arrêter tant cette expérience fut difficile : il me fallait donner énormément de concentration. On me demande souvent comme j'ai fait pour tenir si longtemps et je n'en sais vraiment rien. J'ai lu récemment une interview de Susan Sarandon dans laquelle elle parlait d'une pièce où elle se faisait violer tous les soirs. Elle déclarait ne pas pouvoir la jouer plus de quatre mois d'affilé. Quand on interprète des spectacles avec intensité, on arrive assez vite au niveau maximum : celui où l'on devient beaucoup trop tendu. C'est pour cela que je pratique de nombreux sports ainsi que le yoga : je dois rester en parfaite condition physique.

DARIA ET LE CINÉMA

Quel a été ton premier film ?
Cela s'appelait *Rara.* C'était un film d'avant-garde en 16 mm tourné par un musicien, S. Busotti. Pendant une heure trente, on voyait des femmes qui pleuraient. Je pleurais moi aussi avec les cheveux qui tombaient sur mon visage comme des serpents. J'ai tourné ensuite un autre film d'avant-garde mis en scène par mon premier mari, le sculpteur Ceroli ; j'étais muette dans ce film et je jouais avec une statue de bois qui semblait s'animer grâce à mes gestes.
Tu as travaillé aussi avec Rosi. Quel souvenir gardes-tu de cette expérience ?
Je me souviens surtout du comédien Marc Frechette. Il n'avait jamais fait de cinéma avant d'être découvert par Antonioni pour *Zabriskie Point*. Avant de devenir comédien, il était charpentier et j'avais eu d'excellents rapports avec lui sur le Rosi. Quelques temps après le film, il a été condamné pour kidnapping aux Etats-Unis. Il est mort en prison d'une manière très mystérieuse. Il avait vingt-six ans...
Quel était ton rôle dans le film d'Elio Petri : *La propriété n'est plus un vol ?*
J'interprétais un personnage très différent de moi puisqu'il s'agissait d'une jeune fille romaine, presque toujours nue. Petri désirait un masque très vulgaire avec des yeux très bleus et une bouche très rouge. Il voulait que je sois sensuelle et j'ai essayé de restituer le personnage qu'il me décrivait. C'était particulièrement intéressant d'essayer de changer sa personnalité et cette expérience m'a beaucoup apporté.
Comment choisis-tu les rôles que tu vas interpréter ? Te bases-tu seulement sur la lecture du scénario ?
Je ne m'intéresse à un scénario que si j'ai pris plaisir à le lire dans son ensemble. Je ne choisis pas seulement en pensant à mon rôle mais bien en jugeant de la qualité du texte entier. Si ce que j'ai lu m'intéresse, je décide de faire le film.

DARIA ET MARIO BAVA

Comment s'est déroulé le tournage de *Schock ?*
Dans une hystérie totale ! Nous avons travaillé seize à dix-huit heures par jour pendant cinq semaines ! Je me sens très liée à *Schock* ; j'ai mis toute mon âme et toute ma passion dans ce film. A cette époque, je sortais du grand bain de folie qu'avait été *Suspiria* et Mario Bava m'a

beaucoup aidée. Il savait me mettre parfaitement à l'aise. La première fois que je l'ai rencontré, nous avions tous deux un briquet rose et, dès le premier instant, j'ai su que j'allais l'aimer ! Il serait stupide de dire qu'il était gentil, c'était un homme d'une qualité céleste, il était profondément bon.

Quelle était la part de collaboration de Lamberto Bava sur *Shock* ?

Lamberto était l'assistant de son père pour ce film. Il avait énormément participé à l'écriture du scénario, mais il n'a tourné aucune scène du film. Ce n'est que pour *La Vénus d'Ile* qu'il a filmé une grande partie des scènes. Mario s'ennuyait sur ce tournage parce que le film ne comportait pas de grands moments de suspense. C'est lui qui a tourné toutes les séquences pendant lesquelles la statue parle et c'est Lamberto qui s'est chargé du banquet.

En quoi consistait ton personnage dans *La Vénus d'Ile* ?

Je n'ai, hélas, pas pu la garder puisqu'elle mesurait trois mètres de haut mais j'ai conservé tous les dessins de Mario. La statue de Vénus était faite à partir de mon visage et de mes mains. L'action du film se situe au pays basque où l'on retrouve une statue de Vénus noire qui a la possibilité de tuer.

Quels étaient les rapports qu'entretenaient Mario Bava et Dario Argento ?

Ils ne se sont rencontrés qu'après le tournage de *Shock* et leurs rapports étaient excellents. Mario est d'ailleurs venu chez nous quelques jours avant sa mort. Il préparait un film de science-fiction et il me proposa le rôle d'une reine des hermaphrodites. Quand on m'a annoncé son décès, deux jours plus tard, j'étais en train de cultiver des fleurs pour la première fois. Un bouton rose venait d'apparaître, je le lui ai apporté...

Il n'y avait pas beaucoup de monde à son enterrement. Les gens de cinéma ne s'étaient pas déplacés : seuls un producteur, Lamberto, Dario et moi étions là pour les représenter. La sœur de Mario est mère supérieure dans un couvent ; elle était venue avec quarante nonnes. Lui n'était pourtant pas très religieux. Il disait vouloir mourir comme Simon Le Sage : il voulait partir dans le désert avec une prostituée et dire à tout le monde qu'elle était la sagesse. Cette image étrange le définit bien.

DARIA ET DARIO

Profondo Rosso : un film d'Amour

Quand as-tu rencontré Dario Argento ?

J'ai rencontré Dario lors de l'audition des comédiennes pour *Profondo Rosso.* Je connaissais ses films, il m'avait vue dans le Petri, mais nous ne nous étions jamais parlé.

C'était donc la première fois que tu le voyais ?

Nous nous étions déjà croisés une fois...

C'était dans un aéroport. Dario devait partir pour l'Afrique avec une fiancée et j'allais en Amérique du Sud avec mon mari. Je n'avais pas envie de voyager avec cet homme que je n'aimais plus et Dario n'avait pas davantage envie de partir avec cette femme. Nous nous sommes regardés. Et il s'est dit : je vais lui proposer de partir ensemble. Mais Dario n'a pas eu le courage de venir me parler. Alors nous nous sommes regardés de nouveau et nous sommes partis chacun de notre côté... Nous ne sous sommes revus que pour *Profondo Rosso.* A ce moment donné de ma vie, je n'avais pas envie de vivre avec quelqu'un et je le traitais mal. J'aimais sa manière de travailler et c'est cela que j'ai apprécié avant tout. Je l'ai aimé comme réalisateur avant de l'aimer comme homme. A cette époque, je ne désirais pas connaître la personnalité de Dario.

Ton rôle a été terriblement mutilé par le distributeur français...

J'aime tellement le film que je ne pleure pas sur les coupures apportées à mon rôle. Mon personnage a été sacrifié mais le film reste beau. *Profondo Rosso* a été un film d'amour pour Dario et pour moi ; c'est pour cela qu'il est réussi. Certaines séquences disparues étaient pourtant très belles. Je pense notamment à la scène du cimetière pendant laquelle David Hemmings touche ma peau et la trouve rugueuse : il y avait un zoom superbe et je regrette qu'il ait été supprimé.

Comment définirais-tu ton personnage ?

Il s'agissait d'une journaliste, une femme très masculine. On n'avait jamais vu cela en Italie, à cette époque. L'élaboration de ce personnage était un jeu avec Dario. Je pense que, quelquefois, les rôles que l'ont joue ne sont pas ceux dont on a rêvé mais qu'ils représentent l'image que l'on veut donner de soi. Dans ce film, mon personnage représentait Dario tel qu'il était lorsqu'il exerçait la profession de journaliste : d'une nervosité exacerbée presque frénétique. A son contact, je devenais chaque jour plus masculine.

Suspiria et *Inferno* : Daria et la magie

C'est après *Profondo Rosso* que j'ai proposé à Dario d'abandonner le Giallo pour faire un film sur la magie. Je lui ai raconté une histoire qui est arrivée à ma grand-mère et il a été réceptif à ce que je lui ai dit. Et nous avons écrit *suspiria.*

Il s'agit donc d'une histoire vraie ?

Ma grand-mère me la racontait quand j'étais petite et cela me plaisait beaucoup. Lorsqu'elle était jeune fille, on l'avait envoyée faire des études de piano dans une école près de Bâle. Très vite, elle s'est rendue compte qu'on ne lui apprenait pas la musique mais la magie noire. Ma grand-mère a été très choquée par cette expérience mais elle a appris des tas de choses... J'ai toujours été fascinée par cette histoire : pour moi, c'était une fable comme « Pinocchio ».



Daria Nicoldi et David Hemmings, lors du tournage des « Frissons de l'angoisse », une œuvre mutilée par les distributeurs français.



Les trois histoires étaient-elles prévues dès le début ?
Non, nous voulions tout d'abord n'écrire que cette histoire mais elle contenait beaucoup trop d'éléments pour que nous puissions les faire tenir dans un seul film.
As-tu fait seulement des recherches livresques pour mieux connaître le monde des sorcières ?
J'ai aussi voyagé seule ou avec Dario. J'ai rencontrée de vraies sorcières. Et même si tu penses, comme Dario, que rien de cela n'est vrai, il est troublant de te trouver face à des gens si mauvais, si noirs. Il a été très dur d'écrire ce film, car il fallait se plonger dans un monde terrifiant, se sacrifier pour essayer de le comprendre. C'était mon monde à ce moment là. Si je n'avais pas rencontré Dario cela serait peut-être resté dans mon inconscient et cela continuerait à hanter mes nuits. Je pense que *Suspiria* m'a libérée.
Pourquoi ne joues-tu pas dans le film ?
Le film était trop proche de moi. Quand une actrice est extérieure au scénario, elle accepte les changements. Pour *Suspiria*, j'avais peur de m'accrocher à ce que j'avais écrit.
Quel rôle aurais-tu joué ?
On m'avait proposé celui de Stefania Casini, l'amie de l'héroïne, mais je n'aimais pas ce rôle. J'aurais pu prendre celui de Jessica ou celui de Valli, mais je ne sais pas faire les seconds rôles, je n'ai pas l'humilité nécessaire pour cela : j'ai donc refusé celui de Stefania.
Que veux-tu dire quand tu parles de « manque d'humilité » ?
Je ne suis pas prétentieuse et je déteste le tempérament « Moi, je ». Je suis une actrice moyenne. Cela ne m'intéresse pas que l'on me dise que je suis la meilleure. Quand j'ai choisi ce métier, je ne cherchais pas à être une super star : je voulais avoir la possibilité de faire ce que j'aimais et j'ai eu cette possibilité. La vérité est simple : comme second rôle, je ne donne pas ce que je dois donner. Etre « L'épaule » de l'acteur principal est intéressant, mais cela demande une nature que je n'ai pas. Dans les courses cyclistes, certains coureurs font la course et laissent le final à d'autres. Je n'ai pas un caractère qui me permette de faire cela.
Est-ce pour cette raison que tu as refusé de jouer Athéna dans *Hercule* de Lewis Coates ?
Pas du tout. Je connaissais bien la personnalité d'Athéna car je travaillais sur la mythologie pour d'autres raisons. Et j'ai ressenti une certaine gêne à interpréter une déesse. Le problème venait de moi et non du film : je suis trop sincère pour prétendre être une déesse. Je suis une simple femme humaine.
Pourquoi n'es-tu pas créditée au générique comme co-scénariste d'*Inferno* ?
Je n'ai écrit que le final et les passages ésotériques d'*Inferno*. La production m'avait proposé d'être payée par un voyage aux Caraïbes et j'ai accepté parce que je ne souhaite pas que l'on me voit trop : mon rêve est de disparaître, je ne veux pas être trop présente.
Si tu as participé à l'écriture du film, pourquoi as-tu accepté de jouer dans *Inferno* ?
Parce que l'expérience sert à quelque chose... J'avais seulement collaboré au scénario d'*Inferno* alors que j'avais fourni un effort énorme pour l'écriture de *Suspiria*.
On retrouve dans les films de Dario des comédiens de théâtre avec lesquels tu avais déjà travaillé...
C'est le cas pour Gabriele Lavia, le metteur en scène de « Delitto per Delitto » et pour Flavio Bucci. Les acteurs ont une vie très cachée car ils sont encore persécutés. Ils doivent s'entre-aider.
Comment Dario travaille-t-il ?
On pense souvent qu'il rêve ses films pendant qu'il dort : c'est faux. Quand Dario dort, il rêve de choses futiles qu'il oublie tout de suite. Quand Dario prépare un film, il s'étend et il pense. Je peux voir, parce que, en tant qu'actrice, je connais bien le corps humain, qu'il entre dans un état de transe. J'essaye alors de ne pas faire de bruit car je sais qu'il se laisse aller dans un total abandon physique. Il est en sueur car il s'oblige à plonger très loin dans son inconscient. Cela peut durer dix minutes ou une heure. Quand il sort de cet état, il marche, il arpente la pièce. Parfois, il me raconte ses idées. Dario n'a pas besoin de drogue ou d'alcool pour entrer au plus profond de lui-même. C'est le moment le plus difficile ; lorsqu'il écrit, c'est beaucoup moins dur.
Tu nous a déclaré que tu ne souhaitais pas que l'on te remarque trop ; cette volonté n'est-elle pas incompatible avec ta carrière ?
J'ai longtemps désiré n'être que l'ombre de Dario. Depuis que nous sommes séparés, la situation est devenue différente. J'aimerais que l'on considère l'apport que j'ai donné à son œuvre, que l'on apprécie réellement le travail que j'ai fourni sur *Suspiria* et *Inferno*. Il y a beaucoup de moi dans ces films ainsi que dans *Phénoména* qui reprend une histoire de mon enfance et il me semble important que cela se sache. *Phénoména* constitue le dernier fil qui me lie à Dario et je souhaite vraiment qu'il remporte un énorme succès.
Quel rôle interprètes-tu dans le dernier film d'Ettore Scola ?
Je joue le rôle de la secrétaire particulière de Jack Lemmon, ce qui me permet d'aborder un personnage bien plus riche que celui de *Phénoména*. Le travail avec Lemmon et Scola est vraiment formidable et il m'apporte beaucoup.


« Ténèbres » : une terreur exacerbée par un talent révélateur d'une sensibilité à fleur de peau.

HORRORSCOPE



FILMS SORTIS A L'ETRANGER

ETATS-UNIS

TOO SCARED TO SCREAM

Réal. : Tony Lo Bianco. *Scén.* : Glenn Leopold, Neal Barbera. *Avec* : Mike Connors, Anne Archer, Leon Isaac Kennedy.

• Produit et interprété par l'acteur Mike Connors (alias Mannix), ce film de terreur – qui vient de recevoir deux « Golden Scrolls », récompenses décernées par l'Academy of Science Fiction, Fantasy and Horror Films – se déroule dans une luxueuse résidence new yorkaise dont les locataires féminines sont sauvagement assassinées les unes après les autres. La police ne tarde pas à suspecter l'étrange portier qui vit avec sa mère paralysée...

THE BOYS NEXT DOOR

Réal. : Penelope Spheeris. « Republic Entertainment International/Sandy Howard Productions ». *Scén.* : Glen Morgan, James Wong. *Avec* : Maxwell Caulfield, Charlie Sheen, Patti d'Arbanville.

• Précédemment intitulé *Blind Rage*, ce film mis en scène par une réalisatrice de 39 ans (à qui l'on doit déjà deux longs-métrages de punk-rock, *The Decline of Western Civilization* et *Suburbia*) ne ressemble en aucune façon à ce que l'on attend habituellement de la part d'une femme metteur en scène : *The Boys Next Door* se révèle être un film d'une violence extrême, une sorte de Bonnie and Clyde des années 90 où deux adolescents californiens, apparemment sains d'esprit, se métamorphosent en redoutables tueurs et entament à travers Los Angeles un hallucinant périple meurtrier de 48 heures qui se terminera par un véritable bain de sang.

ARGENTINE

EL INQUISIDOR

Réal. : Bernardo Arias. *Avec* : Duilio Marzio, Maria Aurelia Bisutti, Olga Zubarry.

• Co-produit avec le Pérou, un film mêlant exorcisme et sorcellerie qui vient enfin d'être libéré par la censure imposée par le précédent régime militaire.

FILMS TERMINÉS

ETATS-UNIS

WHEELS OF FIRE

Réal. : Cirio Santiago. « Rodeo Productions ». *Scén.* : Frederick Bailey. *Avec* : Gary Watkins, Laura Banks, Lynda Wiesmeier, Linda Grovenor.

• Directement inspirée de *Mad Max 2*, une série B offrant la vedette à un héros solitaire écumant les autoroutes d'un monde post-apocalyptique à la recherche de sa sœur kidnappée par une bande de hors-la-loi sans pitié.

ACCESS CODE

Réal. : Mark Sobel. *Scén.* : Stanley Richards. *Avec* : Martin Landau, Michael Ansara, Macdonald Carey.

• Une femme enquêtant sur la disparition de son frère, ex-agent de la CIA, découvre qu'un mystérieux groupe d'individus a pris le contrôle du gouvernement américain et menace le monde de la destruction nucléaire...

THE DEVIL'S GIFT



Réal. : Kenneth J. Berton. « Windridge Production ». *Scén.* : Hayden O'Harra, Jose Vergelin, K.J. Berton. *Avec* : Bob Mendlesohn, Vicki Saputo, Struan Robertson.

• Un petit garçon se voit offrir un mystérieux paquet dont l'extraordinaire contenu provoquera de négatifs effets sur son entourage...

PRAY FOR DEATH



Réal. : Gordon Hessler. « Trans World Entertainment ». *Scén.* : James Booth. *Avec* : Sho Kosugi.

• La tranquille existence d'une famille japonaise se trouve menacée, dès son arrivée à New York, par le tout-puissant syndicat du crime. Un ninja à la redoutable efficacité saura rétablir l'ordre... Le premier film d'arts martiaux mis en scène par le réalisateur de *Lâchez les monstres*.

THE STUFF

Réal. et scén. : Larry Cohen. « Larco Prods ». *Avec* : Michael Moriarty, Andrea Marcovicci, Garrett Morris, Paul Sorvino.

• Bénéficiant d'un budget de $ 4.000.000, *The Stuff* est à ce jour la production la plus ambitieuse de Larry Cohen. Michael Moriarty – que Cohen avait déjà engagé pour *Epouvante sur New York* – y joue le rôle d'un industriel bien décidé à voler, avant les Japonais, le secret de ce nouveau dessert qui fait fureur et qu'on appelle « le stuff » : c'est un yogourt crémeux à souhait, nutritif et délicieux... Mais ce que notre héros découvrira bientôt s'avère proprement terrifiant : le stuff est également une substance mortelle se nourrissant de l'énergie de ceux qui y goûtent !
Inutile de dire que les trucages jouent un rôle très important dans le nouveau film de Larry Cohen : outre les effets spéciaux visuels très abondants, David Allen s'est occupé de l'animation en stop-motion tandis que Steve Neill et Rick Stratton se chargeaient plus particulièrement des maquillages. Enfin, Jim Doyle, dont a pu apprécier les prouesses dans *Les griffes de la nuit*, s'est vu confier les effets spéciaux mécaniques.
La sortie de *The Stuff*, un des films les plus attendus de l'année, est prévue pour cet été aux Etats-Unis.

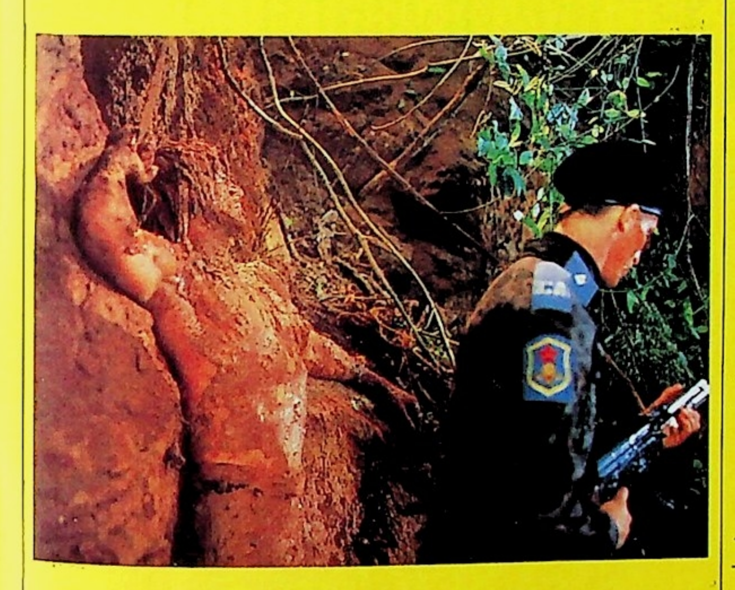




CAT'S EYE

Réal. : Lewis Teague. « Dino De Laurentiis Prod. ». *Scén.* : Stephen King. *Avec* : Drew Barrymore, Candy Clark, James Woods, Robert Hays.

• Contrairement à ce que l'on pourrait penser, *Cat's Eye* n'est pas un film d'horreur mais une comédie fantastique d'humour noir à sketches (bénéficiant néanmoins d'effets spéciaux signés Carlo Rambaldi) regroupant trois nouvelles de Stephen King dont les deux premières proviennent de son recueil « Night Shift » : « The Ledge « (la corniche) où un mari jaloux se débarasse des amants de sa femme en les forçant à suivre l'étroite corniche bordant son



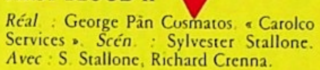
appartement situé au dernier étage d'un building ; « Quitters, Inc. » (Désintox, Inc.) dans lequel un homme désirant s'arrêter de fumer suit, sur les conseils d'un ami, un traitement très spécial ; et enfin « The General » (nouvelle inédite) mettant en scène une fillette menacée par un troll qui a fait irruption dans sa chambre...

Apparaissant dans chacun des trois segments où il joue un rôle important, un chat fait office de commun dénominateur et justifie, qui plus est, son titre au film de Lewis Teague.

DREAMS COME TRUE

Réal. : Max Kalmanowicz. *Scén.* : Stephen Kinjerski. *Avec* : Michael Sanville, Stephanie Shuford.

• Sur le thème des rêves devenant réalité, une comédie fantastique riche en effets spéciaux dans laquelle un couple d'amoureux s'aperçoit qu'il a le pouvoir de faire s'accomplir tous ses désirs... Mise en scène assurée par l'auteur de *The Children*.

FIRST BLOOD II 

Réal. : George Pân Cosmatos. « Carolco Services ». *Scén.* : Sylvester Stallone. *Avec* : S. Stallone, Richard Crenna.

• C'est en Extrême-Orient qu'aurait dû se dérouler le tournage de *First Blood II* (la suite de *Rambo)*, mais les producteurs ont finalement choisi le Mexique pour plus de commodités. Un an après le tragique épisode relaté dans le film de Ted Kotcheff, John Rambo, ce vétéran du Viet-Nam, est envoyé de nouveau dans « L'enfer vert » avec, cette fois-ci, une mission précise : libérer des soldats américains toujours prisonniers dans des camps vietkongs.

FILMS EN TOURNAGE

AUSTRALIE

FROG DREAMING

Réal. : Brian Trenchard-Smith. « UAA Films Ltd ». *Scén.* : Everett De Roche. *Avec* : Henry Thomas, Tony Barry, Rachel Friend, Tamsin West.

• 6e film du jeune Henry Thomas *(E.T.)* maintenant âgé de 13 ans. *Frog Dreaming* est un récit d'aventures mystérieuses se déroulant en Australie où un orphelin, à l'aube de l'adolescence, est amené à pénétrer dans un gouffre lequel, selon la légende du pays, serait le repaire d'un monstre...

ALLEMAGNE

LES INVINCIBLES

Réal. : Gustav Hamosch. « Salinas Film ». *Avec* : Hans-Peter Hallwachs, Udo Kier, Piero von Arnim.

• Première œuvre d'un jeune cinéaste allemand, *Les Invincibles* est un mélange de S.F. et de Thriller : le personnage principal de ce film d'action est un policier devant faire face simultanément aux attaques meurtrières de visiteurs de l'espace et à celles de bandes de tueurs terrestres.

JOEY

Réal, et scé. : Roland Emmerich. *Avec* : Joshuya Morell, Tammy Shields.

• Grâce à ses facultés de télékinésie, un garçon de onze ans ne pouvant supporter la mort de son père prend contact avec des êtres de l'au-delà. Une mise en scène à l'américaine et des effets spéciaux très impressionnants.

NOUVELLE ZELANDE

THE QUIET EARTH

Réal. : Geoff Murphy. « Quiet Earth Prods ». *Scén.* : Sam Pillsbury, Bill Baer. *Avec* : Bruno Lawrence.

• Par le réalisateur d'*Utu*, un film de S.F. qui raconte l'histoire d'un individu seul survivant d'un cataclysme nucélaire ayant balayé toute vie humaine de la surface du globe.

MR WRONG

Réal. : Gaylene Preston. « Mr Wrong Prods ». *Scén.* : G. Preston, Geoff Murphy, Graeme Tetley. *Avec* : Heather Bolton, David Letch, Margaret Umbers.

• Comédie-thriller où l'on verra une jeune femme très nerveuse se rendre acquéreur d'une voiture hantée !

FRANCE

PARKING

Réal. et scén. : Jacques Demy. « Garance Films ». *Avec* : Francis Huster, Laurent Malet, Keiko Ito, Anouk Aimée, Jean Marais.

• Inspirée du mythe d'Orphée, une comédie musicale dont le tournage se déroule actuellement dans un parking souterrain de la région parisienne avec Francis Huster et l'actrice japonaise Keiko Ito dans le rôle des amants au funeste destin.

GRANDE-BRETAGNE

THE DOCTOR AND THE DEVILS

Réal. : Freddie Francis. « Brooksfilms ». *Scén.* : Ronad Harwood, d'après une histoire originale de Dylan Thomas. *Avec* : Timothy Dalton, Jonathan Pryce, Twiggy, Julian Sands.

• Il est fréquent de voir s'écouler plusieurs années avant qu'un scénario soit adapté au cinéma. Le script de Dylan Thomas intitulé « The Doctor and the Devils » aura attendu quant à lui... 30 ans ! Brookfilms, la compagnie de Mel Brooks qui a déjà produit *Elephant Man*, en a récemment acquis les droits et le tournage se poursuit actuellement aux studios Shepperton sous la direction de Freddie Francis qui était d'ailleurs directeur de la photographie sur *Elephant Man*.
The Doctor and the Devils, qui sera tourné en couleurs, est basé sur un fait divers authentique remontant à 1830 où, dans la région d'Edinburgh, un docteur utilisait les services de deux individus pour le fournir en cadavres nécessaires à ses recherches anatomiques. Le problème est que les seuls cadavres légalement disponibles à cette époque étaient ceux d'assassins récemment pendus. Il semblerait alors, au moment où l'approvisionnement « officiel » se mit à ne plus suffire à la demande, que les deux fournisseurs eurent recours à des méthodes « parallèles », mais hautement répréhensibles, en devenant meurtriers...
« *The Doctor and the Devils* dont le thème rappelle celui de certaines productions Hammer ne sera pas à proprement parler un film d'horreur » déclare le réalisateur (qui travailla d'ailleurs pour cette compagnie dans les années 60) « mais je peux affirmer néanmoins qu'il comportera un certain nombre de scènes très effrayantes ! ».

ITALIE

BACIAMI STREGA

Réal. : Duccio Tessari. *Avec* : Philippe Leroy, Iris Peynado.

• Racontées sur un ton humoristique, les aventures d'un couple de sorciers dont l'activité consiste à collecter un maximum d'âmes dans le but de les offrir à leur dieu, Belzébuth.

I PREDATORI DELLA JUNGLA

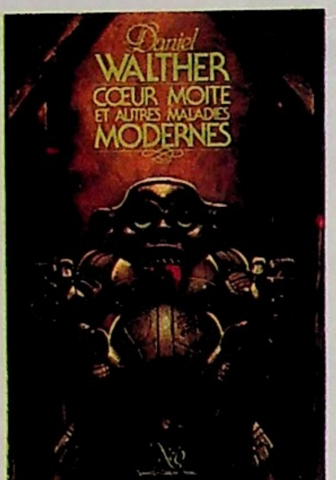
Réal. : Anthony Dawson. « L'Immagine S.R.L. »

• Aventures cauchemardesques à Bornéo pour un jeune Américain impliqué malgré lui dans la recherche d'un diamant légendaire oganisée par un groupe d'individus sans scrupules.

Gilles Polinien

LES REVEURS D'INFINIS

Par Richard Comballot



CŒUR MOITE ET AUTRES MALADIES MODERNES
Daniel Walther
NéO

Le Fantastique, genre méprisé par les directeurs de collection pendant de nombreuses années, revient en force depuis quelque temps et bon nombres d'auteurs français, sensibles à cette forme d'expression, se voient ravis depuis lors de constater que leurs manuscrits trouvent plus facilement acquéreur. Daniel Walther est de ceux-ci. Pour son cinquième ouvrage chez NéO, c'est à la lecture d'un fabuleux et rutilant recueil que nous invite l'auteur. Composé de treize (!) nouvelles, celui-ci présente plusieurs facettes de son immense talent, dans un genre à la limite du fantastique moderne et de l'horreur psychologique, tout en renouvelant brillamment, grâce à un traitement original et tout à fait personnel, des thèmes la plupart du temps banalisés. Souvent introspectives et introduites par des titres évocateurs (« Le dernier étage des ténèbres », « La mer de glace », « Sinfonietta à temps perdu », « L'éternité du vent éphémère...), elles mettent en scène des héros, personnages sans originalité dont le train-train quotidien est brutalement bousculé par de noirs et mystérieux événements : la réalité s'efface peu à peu pour faire place à de très sombres visions, peuplées de fantômes, de spectres « contemporains » ou bien ressurgis d'un lointain passé, en des histoires oniriques allant du gauchissement de la réalité, en passant par l'angoisse jusqu'à la terreur.

inadéquat qu'il fait de ces nouvelles un recueil verbeux qui n'arrive malheureusement pas à convaincre. Dommage car, répétons-le, les idées exprimées laissaient présager de textes bien supérieurs... Il faudra attendre son troisième ouvrage pour juger.

MEMO
André Ruellan
Denoël (PdF. 390)

Ruellan/Steiner s'était fait bien rare ces derniers temps. Depuis *Les chiens* (éd. J.-C. Lattès, 1979), seulement une poignée de textes, généralement très brefs, dans diverses revues. Il nous revient donc avec *Mémo*, un roman assez court (155 pages seulement) et qui raconte une vraie et réussie histoire de SF : celle de « paradoxes » temporels assez particuliers dans une France de 1962. Tout commence quand Paul Hermelin, psychiatre et pharmacologue, met au point une particule, une substance, le S.24, capable de stimuler la mémoire. Il décide de l'expérimenter lui-même et en prend un centigramme. Cela le lance dans une folle aventure qui met peu à peu sa raison à mal, même s'il s'en sort plutôt bien. Car, sous l'effet du S.24, il devient, de par sa psychologie et ses actes, un homme primitif, et quand il revient à la réalité, il découvre un monde légèrement différent : son appartement n'est pas celui qu'il avait quitté quelques heures auparavant, sa femme n'est plus tout à fait la même ; de plus ils ont un enfant et un chien qu'il n'a jamais vus. Il comprend rapidement qu'il se trouve dans le futur, dans *son* futur. La question se pose : y a-t-il été projeté ou bien ce futur-là est-il son temps d'origine, est-il victime d'une amnésie partielle et invente-t-il certains événements comme cette prise de S.24 ? La schizophrénie et la paranoïa ne sont pas loin... Et à partir de là, rien ne va plus : ce qu'Isabelle, sa femme, prenait pour des troubles causés par la fatigue se révèle être une série de voyages dans plusieurs époques de sa vie, passée, présente et future, voyages qui sombrent progressivement dans l'angoisse, le surnaturel et l'horreur.

Ruellan nous offre, pour son retour au roman, une intrigue ciselée, aux multiples rebondissements, qui évite la facilité et emploie un ton juste qui fait que l'on ne peut le refermer avant de l'avoir terminé, d'autant plus qu'il se lit très vite. Les amateurs de BD seront surpris de lire à la page 24 la phrase suivante : « Il avait l'impression de s'exprimer par borboryg-

CORMAC FITZGEOFFREY
Robert E. Howard
Néo

La publication de cet ouvrage est un anniversaire puisque c'est le quinzième de l'auteur aux Nouvelles éditions Oswald ! Après des héros tels que Kull, Solomon Kane, Bran Mak Morn, Cormac Mac Art, Agnès de Chastillon, El Borak, Wild Bill Clanton et Kirby O'Donnell (pas moins de huit personnages !) c'est à la lecture des aventures d'un nouveau héros de Two Gun Bob que nous convie François Truchaud, le Cormac Fritzgeoffrey. Celui-ci, fils d'un aventurier normand et d'une Irlandaise et descendant – dit-on – de Guillaume le Conquérant, âgé d'une trentaine d'années, est « un être tumultueux, un combattant féroce et le seul homme parmi les croisés... à surpasser par la force Richard Cœur de Lion ». Et l'auteur nous transporte en Orient (l'un des endroits qui semble le fasciner le plus, au vu de l'énergie investie dans ces récits), à la fin du douzième siècle, lors de la troisième croisade. On y rencontre comme dans tous les ouvrages du maître, seigneurs, écuyers, rois, prêtres, brigands, voleurs, assassins et démons ainsi que leur apanage de caractéristiques respectives.

Tous les archétypes du genre sont à l'honneur, les histoires sont classiques, mais ce qui est étonnant et tout à fait remarquable à la fois, c'est la fureur, la vio-



LA REINE DES NEIGES
Joan D. Vinge
J'ai Lu n° 1707

Pour la première fois apparaît, sur la couverture, la mention Prix Hugo, qui a couronné en 1983 le roman de Joan D. Vinge. Cette innovation montre à quel point cette récompense est briguée par les auteurs de SF et est signifiante pour le public, même francophone (n'oublions pas que le prix Hugo est décerné aux USA).

La Reine des Neiges est en même temps révélateur des goûts actuels du public américain : foin des récits intellectuels ne garantissant plus le divertissement. Les lecteurs veulent se distraire, oublier la morosité de la vie quotidienne et ne pas retrouver dans leurs loisirs l'angoisse et le marasme des sociétés actuelles. De l'exotisme, du suspense, de l'amour : les vieilles recettes sont appliquées avec talent dans ce long roman de Joan D. Vinge.

La belle reine Arienrhod, vieille de plus de cent cinquante ans, sait qu'avec l'été torride, elle perd beaucoup de son pouvoir : des migrations convergent en son pays, rendant difficile la maîtrise de la situation, et l'Hégémonie, représentant de nombreux mondes hautement civilisés, quitte la planète en emmenant leurs bienfaits scientifiques. Afin de toujours gouverner, Arienrhod achète secrètement la science hégémonienne et se fait cloner



DU FOND DE L'ABIME
Sir Arthur Conan Doyle
Néo n° 124

Conan Doyle est célèbre dans le monde entier pour l'une de ses créations les plus remarquables : Sherlock Holmes. Mais cet aspect de sa popularité a envahi toute son œuvre et mis au second plan d'autres de ses héros comme par exemple l'irrascible professeur Challenger (voir Néo n°54, 73 et 90) ou le brigadier Gérard (Le Livre de Poche), et les différents romans ou nouvelles qu'il a écris se sont réduits, dans l'esprit du plus grand nombre, à un seul genre, le policier à mi-chemin du fantastique. C'était oublier que le merveilleux talent de Sir A. Conan Doyle s'est manifesté dans tous les domaines et ce présent recueil est là pour nous le démontrer : l'angoisse (« Du fond de l'abime », « Le chirurgien de Gaster Fell »), le fantastique (« Le coup gagnant »), l'aventure (« Les Os », « Fortune de mer »), et le policier naturellement (« La chambre scellée », « Le voyage de Jelland »). Sans oublier une histoire de médecin, pas du tout incongrue puisque telle était la profession exercée par notre auteur. L'action est rapide, efficace et l'intrigue décrite avec une fulgurante facilité. Il suffit seulement de quelques lignes à l'auteur pour planter un décor ou décrire une atmosphère, ajoutant ici et là quelques touches qui assurent *la crédibilité des personnages.*

Ces héros (?), la plupart du temps journalistes ou écrivains (tout comme Walther, ce n'est pas une coïncidence !), se débattent au sein d'un réel qui semble se dégrader autour d'eux, sans violence mais de manière bien plus insidieuse, et que leurs joutes sexuelles (une fois de plus, l'auteur ne se prive pas de scènes d'amour, de descriptions érotiques aussi démonstratives que suggestives...) n'arrivent pas à relever. Plusieurs de ces nouvelles se déroulent dans l'Est de la France (région où habite Walther) et l'on trouve dans « Sertao des Serres tièdes » la phrase suivante : « Après tout, j'ai bien 43 ans... », âge qui était le sien alors qu'il écrivait ces lignes, ce qui amène à penser qu'au niveau de la description, de la psychologie et des réactions des personnages, certaines pourraient frôler l'autobiographie... De plus, on y trouve une efficace homogénéité de ton et d'atmosphère, accompagnée d'un style qui n'appartient qu'à lui, limpide, coloré et surréaliste, qui l'imposent, définitivement cette fois, comme le meilleur auteur français de Fantastique. Ces textes, exhumés de supports aussi divers que « Fiction », « Mouvance » et « espaces imaginaires », contribuent à faire de *Cœur moite et autres maladies modernes*, pour l'anniversaire des vingt ans d'écriture de Walther, un ouvrage de tout premier plan, un livre dont on ne peut sortir indemne !

JANUS
Elisabeth Vonarburg
Denoël (PdF. n° 388)

Elisabeth Vonarburg, québecquoise d'adoption, s'était fait connaître en France par quelques nouvelles (in *Vingt maisons du zodiaque*...) et surtout par un superbe roman publié chez le même éditeur en 1981, *Le silence de la cité*, couronné l'année suivante par le Grand Prix de la Science Fiction française. Cela va sans dire que c'est à un recueil de très grande qualité que l'on s'attendait. Eh bien, il faut avouer que c'est avec beaucoup de déception que l'on referme cet ouvrage pourtant écrit sous le signe de Christine Renard et Claude Cheinisse comme le laissent penser les dédicaces aux deux derniers textes. En effet, ces huit nouvelles dont six étaient issues de publications telles que « Solaris » et la plaquette suisse à tirage limité *L'Empire du milieu*, ainsi que du recueil *L'Oeil de la nuit* ne sont pas du tout, c'est le moins que l'on puisse dire, captivantes. Elles présentent pourtant *toutes* d'excellentes idées et histoires racontées dans un style des plus travaillés. Notamment et surtout dans « La machine lente du temps » et « Eon », les nouvelles les plus intéressantes du recueil. Mais toutes ces qualités sont réduites à néant par un traitement tout à fait inadapté, plus proche de la littérature générale que de la SF, ce qui n'est pas un mal en soi, mais tellement mes et onomatopées, comme dans les bandes dessinées » ! Quant aux autres, ils ne regretteront pas de s'être penchés sur cet ouvrage qui se savoure comme un thriller !

Richard Comballot

TI-HARNOG
Christian Léourier
J'ai Lu

Christian Léourier, que l'on connaissait pour d'excellents romans publiés chez Laffont (*Les montagnes du soleil*, 1972 et *La planète inquiète*, 1979), revient à l'écriture après cinq ans de quasi-silence, en publiant ce roman dans un genre qu'il n'avait que peu utilisé mais pour lequel on le sentait doué, en lisant un texte comme *Le Gwémen sacré* (Ed. Hachette, coll. Eclipse). Car s'il démarre sur un postulat de SF des plus classiques (Twern, un homme de la planète Lanmeur est cryogénisé puis envoyé sur Ti-Harnog en tant qu'observateur et s'y échoue suite à un « accident ») la suite n'est en fait, à quelques scènes près, qu'un récit à la limite de la fantasy et du merveilleux, à mi-chemin entre Vance et Tolkien, avec bien souvent tout autant de réussite.
Ti-Harnog est un monde rural et médiéval. Sa population, dirigée par les Saigneurs, est principalement composée de paysans, lesquels se poseront bien des questions à propos de ses origines puisque il feindra l'amnésie après avoir détruit son vaisseau. Il est finalement confié au conteur Talhael qui a pour mission, à défaut de découvrir sa réelle identité, de trouver à quelle caste il pourrait être intégré. Après délibération, il en sera créée une pour lui seul : celle du Visiteur, ce qui lui vaudra d'être pris pour le Penn't Adébenn, être mythique attendu comme le Messie, et de cristalliser toutes les craintes des dirigeants. Et peu à peu, ceux-ci se lancent dans un conflit sousjacent qui finit par dégénérer en guerre ouverte. Mais entre-temps Twern, que le charme de la planète laisse de moins en moins indifférent, se désintéresse progressivement de sa mission pour percer le secret qu'il sent planer au-dessus de certains évènements. C'est ainsi qu'il part à travers la Terre des Horcs, en un voyage qui tient à la fois de l'errance, de la quête et du pèlerinage aux sources...
Ce roman qui, comme on le comprend rapidement, n'est pas qu'un roman d'aventure, a la qualité (si rare à trouver) de présenter toutes les caractéristiques de l'ouvrage réussi : un récit maitrisé, une intrigue solide, un ton juste, un style agréable, un univers et des personnages crédibles, des détails et inventions qui ne font que servir et renforcer cette superbe histoire poétique. Cette dernière hisse incontestablement Léourier, assez proche par ailleurs de Michel Grimaud pour la poésie, la tendresse et la sensibilité, au niveau de nos meilleurs auteurs. Un livre réussi comme on aimerait en lire plus...

lence, insufflées dans ces nouvelles. Certaines scènes, dans « Le sang de Belshazzar » notamment sont d'un réalisme torride, par exemple celle à laquelle Truchaud fait référence dans son excellente préface. D'autant plus qu'elles ne donnent pas complètement dans le conte mais essaient de coller au maximum à la réalité, d'un point de vue historique.
Cormac, tout comme ses frères de papier, est un héros solitaire, en quête de campagnes, de paysages et de trésors. Et même s'il ne croit sans doute plus, au fond de lui, en la Croisade, il continue à la servir, comme il sert ses rares camarades et compagnons au risque de sa vie, et comme il essaiera de mener à terme ses projets de vengeance...
Dans « Les aigles d'Outremer », il venge son ami Gérard de Gissclin, sauve son écuyer de la torture, pénètre dans une forteresse par un passage secret, abat un chef arabe en duel et rencontre même Saladin.
Dans « Le sang de Belshazzar », la seule nouvelle teintée d'horreur et de surnaturel, il rejoint un chateau-repère de brigands, où sont perpétués les forfaits les plus noirs au sein de décors macabres, livre un combat qui tient du miracle, toute l'affaire tournant autour d'une pierre d'autant précieuse qu'elle semble posséder des pouvoirs surnaturels. Dans « La princesse esclave » où il sauve une jeune femme des griffes d'un pillard sanguinaire, il essaie de traiter un audacieux marché, se frotte à son ami Amory et n'échappe, une fois de plus, que de très peu à la mort...
Quant aux « Epées rouges de Cathay la noire », elle met en scène un autre personnage, Godric de Villehard, lui aussi croisé de son état et tout aussi intéressant que Fitzgeoffrey. Elle constitue également l'une des plus belles nouvelles d'Howard, remplie de bruit et de batailles mais aussi mâtinée de tendresse et de poésie, genre duquel l'auteur se sort bien en évitant la mièvrerie à laquelle on aurait pu s'attendre.
Godric, encore plus impressionnant que Cormac, donne l'impression d'être plus puissant, d'être un plus grand stratège, permettant au texte de devenir véritablement fascinant. La dernière nouvelle n'a absolument rien à voir avec les précédentes puisque c'est un texte de western fantastique, texte qui, bizarrement, n'a pas pris une ride.
Toutes ces histoires sont rondement menées, et contribuent à faire de ce recueil un volume captivant et envoûtant qui reste l'un des plus intéressants d'Howard. Quant au style, il est simple mais demeure efficace.
Un recueil que les amateurs d'Howard et les autres ne doivent rater sous aucun prétexte !

Richard Comballot

afin de mettre au pouvoir un être en tous points semblable à elle. Mais Moon, la fille clonée, est exilée dans une autre galaxie et son amoureux, Sparks, s'éprend de la redoutable Reine des Neiges. Bien d'autres éléments et personnages composent cette fresque du futur comme des ondins, animaux dont le sang assure une éternelle jeunesse, la Sybille, et l'inspecteur de police Geia Jerusha, qui apparait certainement comme la femme la plus sympathique de ce roman pour son combat désespéré contre la criminalité de la planète... Intéressant, bien qu'un peu longuet, ce récit contentera tous les amateurs de space-opera.

Claude Ecken

LE BAISER DU SERPENT
David Wiltse
Presses de la Cité

La collection « Paniques » s'est spécialisée dans le thriller, fantastique moderne ou policier, et on ne peut que relever la constante qualité de ses dernières parutions (*Le Guetteur*, surtout, *Le Seigneur des guêpes* et *La Mort Blanche* — pour ne parler que des titres les plus récents) et *Le Baiser du Serpent* de D. Wiltse se hisse lui-même à un excellent niveau.
Dans la ville de New York, un redoutable tueur sévit, créant un véritable choc psychologique sur la population. La police est impuissante à le retrouver mais ses recherches sont rendues très difficiles par la personnalité aux multiples facettes de *Tom-Tom*, le meurtrier sanglant. Ce dernier se dédouble avec une facilité déconcertante, incarnant des personnages très différents, passant de l'un à l'autre lorsque les évènements le commandent.
Comment dans ces circonstances, les inspecteurs Sandy Block et Lou Florio — protagonistes principaux de ce roman — peuvent-ils espérer appréhender un être si mouvant, bien intégré dans la société ? N'importe quel citoyen modèle peut-être *Tom-Tom* !
David Wiltse nous entraine dans les locaux de la police de New York, sur les traces des enquêteurs, ce qui est l'occasion pour lui de nous présenter les différentes personnes coopérant dans un même service : le médecin-légiste, le psychiatre, le spécialiste de l'anthropométrie... Ces scènes habituelles d'une investigation policière alternent avec les séquences sanglantes où *Tom-Tom* est à l'œuvre. Ce procédé donne au roman un rythme efficace alternant moments de tranquilité et actions violentes. La psychologie des personnages est bien vue, donnant un caractère d'authenticité à leurs rapports et l'auteur réussit même à nous faire éprouver une certaine compassion pour *Tom-Tom*, ce tueur sadique et psychopathe, traumatisé par sa mère dans son enfance. En résumé, un très bon thriller à l'intensité dramatique et narrative constante.

Elisabeth Campos

De ce recueil, intéressant à plus d'un titre, se détachent deux nouvelles : « Du fond de l'abîme », tout d'abord, qui nous montre la puissance de l'âme et qui se termine par une chute surprenante, et « Le coup gagnant », dominé par la personnalité diabolique du Dr Octavius Gaster, sur lequel plane une aura de mystère et de peur.
Du fond de l'abîme, recueil choisi avec soin et rigueur par Richard D. Nolane, permettra aux lecteurs de se familiariser avec le talent aux multiples facettes d'un des maitres et précurseurs du policier, de la science-fiction et du fantastique modernes.

Elisabeth Campos

L'AUTRE CÔTÉ DU RÊVE
Ursula K. Le Guin
Presses Pocket

Initialement paru en 1975 chez Marabout, ce roman est à classer à part dans l'œuvre de Le Guin. Il est en effet un pastiche en hommage à Philip K. Dick et reprend donc tous les thèmes qui ont fait le succès de cet auteur sans rien concéder cependant de son propre style et de ses réflexions philosophiques.
Œuvre hybride donc, *L'autre côté du rêve* exploite avec une maîtrise inégalable une idée extraordinaire jusque dans ses prolongements les plus vertigineux : le docteur Haber, psychiatre, reçoit un malade, George Orr, qui dit faire des rêves *effectifs* ; à son réveil, le monde a changé tel qu'il l'a rêvé. Dès qu'il s'aperçoit que le patient change réellement le monde en rêvant, le Dr Haber n'a plus qu'une ambition : influencer par l'hypnose les songes de son malade afin de transformer ce monde en proie à la misère et la violence en un paradis terrestre. Malheureusement, l'inconscient humain n'est pas si aisément malléable et c'est d'une réalité cauchemardesque à une autre que glisse l'univers à chaque réveil de George Orr. Chaque chapitre présente un monde subtilement transformé ou radicalement différent !
De Philip K. Dick, on retrouve des éléments tels que la réglementation sur la consommation des médicaments (c'est en empruntant la carte pharmaceutique d'un ami que Orr est envoyé en analyse chez Haber), l'influence des rêves sur la réalité et enfin les altérations de cette dernière, leur superposition dissolvant le sentiment même du réel.
Mais la voix de Le Guin se fait également entendre : la manipulation des rêves amène une réflexion sur le pouvoir. A-t-on le droit d'aliéner la liberté des autres, même pour de nobles motifs ? Derrière ces questions philosophiques s'esquisse déjà l'utopie ambigüe que Le Guin développera dans *Les Dépossédés*.

Claude Ecken

MYTHES D'UN FUTUR PROCHE
James G. Ballar
Calmann-Levy

Ce recueil de dix nouvelles, réunies sous un titre indiquant clairement l'objectif de l'auteur, rassemble quelques-unes des visions les plus lucides qu'ait eu James Ballard de notre univers contemporain. Deux dénominateurs communs dans ce décalogue : la technologie et le temps.
Le « futur proche » de James Ballard est en réalité un présent virtuel ; en effet, qu'importe le cadre servant de véhicule au mythe lorsque celui-ci est acéré comme une lame de rasoir et nous ouvre les yeux sur notre propre espace extérieur ? Le temps est l'axe sur lequel pivotent les aiguilles que lance l'auteur sur notre civilisation. Le temps industriel, tel qu'il est perçu depuis le milieu du dix-neuvième siècle, l'horaire qui unit tous les hommes dans la même servitude, telle est la première cible que va viser J.-G. Ballard avec l'adresse et la précision d'un tireur d'élite.
Dans le cadre de ce combat contre l'idée du temps découpé en tranches, il aligne sa plume sur celle de Philip K. Dick en mettant en scène des personnages atteints de troubles nerveux qui évoluent au cours du récit vers une forme de schizophrénie. Ils se meuvent progressivement dans un univers mental parallèle, une sorte de « futur intérieur » aurait dit Christopher Priest. Leur contexte mental est celui de l'ère spatiale et des programmes spatiaux tombés dans l'oubli et la désolation. A l'origine de leurs troubles, un choc psycho-affectif (la destruction de leurs rêves), qui les conduit à se réfugier dans une dimension semi-imaginaire où le temps aurait un cours différent — ou pas de cours du tout. Processus psychologique qui transforme leur esprit en un prisme pouvant rassembler les divers flots de leur temps (passé, présent-futur) personnel pour les faire converger en un seul faisceau de « temps cohérent » où leurs phantasmes deviendraient *la réalité* ! L'accomplissement de ce processus tient à la création d'un nouvel espace-temps indéfini où ils pourraient évoluer hors de toute atteinte. En ce sens l'interprétation de Jacques Sadoul (*Histoire de la Science-Fiction Moderne* p. 273) est erronée lorsqu'il affirme que les personnages de J.-G. Ballard sont des « névrosés (...) obsessionnels qui cherchent à détruire les autres pour se détruire eux-mêmes ». En fait ils cherchent (souvent, et ici en particulier) à *échapper* à leur propre destruction au sein d'un univers en délabrement et pré-établi comme psychotique !
Autre obsession de James Ballard, perçue par ses personnages comme une clef permettant d'accéder à un autre univers spatio-temporel, un autre Vermillion Sands : les rapports géométriques des corps (féminins !) dans l'espace physique. Obsession que l'auteur avait portée dans sa petite enfance mais les événements formant la trame du roman vont la contraindre à maîtriser ce feu invisible et à s'en servir, tout en éprouvant une certaine forme de jouissance lors de ces démonstrations. Ce qui frappe ici, c'est que Charlie agit d'un bout à l'autre comme une gosse de huit ans et non comme un démon caché dans un corps d'enfant, trait dominant d'un certain nombre de romans anglo-saxons à l'heure actuelle. On retrouvait aussi cette même justesse dans *Carrie*, par exemple, où l'on avait vraiment l'impression que Stephen King avait vécu (dans une vie antérieure ?) les angoisses d'une adolescence névrosée...
L'écriture nerveuse de l'auteur ajoute encore à la superbe du livre et, à ce propos, on peut se demander pourquoi, une fois de plus, l'éditeur français n'a pas résisté à la tentation de couper un peu plus de 100 000 signes du texte original... Ce qui voudrait dire, soit qu'Albin Michel en est réduit à faire des économies de bouts de chandelles sur les traductions, soit que le traducteur s'est cru meilleur écrivain que Stephen King. Deux solutions aussi inquiétantes l'une que l'autre...

Richard D. Nolane

CHARLIE
Stephen King, Albin Michel,
« Special Suspense »

La traduction d'un nouveau Stephen King constitue à chaque fois un événement, quelque soit la place qu'occupe le livre en question dans l'échelle des valeurs de son œuvre. Bien peu d'écrivains peuvent se targuer d'un tel impact (pleinement justifié) sur le public...
Avec *Charlie*, c'est-à-dire *Firestarter* en édition originale (qu'on aurait pu traduire par « Boutefeu » s'il n'y avait eu le roman de Kenneth Goddard aux Presses de la Cité, « Paniques »), on a droit à du King de la meilleure cuvée, de celle qui avait déjà donnée *Carrie* ou *Shining*. Paradoxalement, ce gros roman sort pourtant de la veine habituelle de l'auteur, et se rapproche beaucoup du thriller pur, dont il recèle tous les éléments (services secrets, complots, suspense, etc.).
Mais si la trame est policière, les personnages principaux appartiennent, eux, au Fantastique... Car l'homme et sa petite fille (la Charlie du titre) que traquent les agents de la « Boite » possèdent des pouvoirs paranormaux qui mettent en jeu la sécurité même du pays : Charlene McGee, huit ans, est née de l'union d'un homme et d'une femme ayant subi auparavant une activation de leurs pouvoirs psychiques latents lors d'une discrète expérience de certains services gouvernementaux et cette fillette s'est retrouvée nantie d'un fabuleux potentiel de destruction lui permettant aussi bien d'allumer une cheminée à distance que de déclencher un orage de feu aussi dévastateur qu'une petite bombe nucléaire...
Le livre est donc, au premier niveau, l'histoire d'une longue poursuite, dans la plus pure tradition du thriller, sauf que dans ce cas, ce ne sont pas des espions mais

LA PIERRE DE REVE
Carolyn. J. Cherryh
J'ai lu

Il y a très longtemps les elfes, le peuple des fées et les animaux, vivaient en paix. Puis vinrent les Hommes, avec leurs jeux brutaux et leur manie de la possession. Les Esprits s'enfuirent et la terre devint celle des Hommes, qui y semèrent la destruction pour construire leur propre monde.
Cette histoire est celle d'Arafel, le dernier des Elfes, qui refusa de quitter ce monde. De son univers sylvestre, elle a assisté à la venue des Hommes et, avec eux, à celle d'un nouvel esprit : le chevalier Mort et sa meute de chiens d'ombre. Sur deux générations d'Hommes, le temps de la narration, elle contemple leurs scènes de vie et de guerre. Elle rencontrera certains d'entre eux et découvrira qu'ils ne sont pas tous mauvais — mais qu'ils appartiennent à un autre monde. Finira-t-elle par prendre part, ne serait-ce qu'une fois, aux jeux des Hommes avant de se retirer définitivement ?
Carolyn Cherryh signe ici un roman d'heroic-fantasy dans la tradition de Lord Dunsany et William Morris. Le décor est planté, c'est celui du moyen-âge mythique de Tolkien. On y trouve des châteaux-forts assiégés, des superstitions et, caché au milieu de la campagne par une magie immémoriale, un *refuge* pour les hommes las des mesquineries de leurs semblables, une enclave d'utopie. C.J. Cherryh a choisi d'employer pour tous les noms propres de son livre le vieil Anglais,

Tableau des parutions
par Xavier Perret

SCIENCE-FICTION
Valentin Pontife, Robert Silverberg (Robert Laffont)
Le Jour du Géant Rouge, Henryk Kurta (Fleuve Noir)
Dans l'Océan de la Nuit (2 vol.), Gregory Benford (Denoel)
Science Fiction N° 3 (Denoël)
Au prix du Papyrus, Isaac Asimov (Denoël)
Parcs de Mémoire, Maurice Mourier (Denoël)
Entre Deux Mondes Incertains, Jacques Sternberg (Denoël) R
Guerre aux Invisibles, Eric F. Russel (Denoël) R
La Troisième Puissance, G. Jan (Fleuve Noir)
Le Mirage de la Montagne Chantante, Scheer et Darlton (Fleuve Noir)
Galax Western, H. Douriaux (Fleuve Noir)
L'Hydre Acéphale, M. Limat (Fleuve Noir)
Galactic Paranoïa, L. Thirion (Fleuve Noir)
Eldorado Stellaire, Pierre Barbet (Fleuve Noir)
Les Trains-Cimetières, G.-J. Arnaud (Fleuve Noir)
La Guerre des Gruuls, J.-P. Andrevon (Fleuve Noir) R
Les Astres Morts, J.-G. Vandel (Fleuve Noir) R
Camarade Yankee !, P. Randa (Fleuve Noir)
Paradis Zéro, Pierre Pelot (Fleuve Noir)
Osmose, Th. Cryde (Fleuve Noir)
Ehecatl, Seigneur Le Vent, J.-L. Le May (Fleuve Noir)
L'age à Rebours, J. Mazarin (Fleuve Noir)
Le Syndrome Karelmann, A. Paris et J.-P. Fontana (Fleuve Noir)
Rhino, Dominique Douay (Fleuve Noir)
La Guerre Eternelle, Joe Haldeman (J'ai Lu) R
Blade Runner (Les Androïdes Rêvent-ils de Moutons Electriques ?), Philip K. Dick (J'ai Lu) R
Les Brontosaures Mécaniques, Michaël Coney (Presses Pocket)
Le Livre d'Or de Clifford D. Simak (Presses Pocket)
Un Monde d'Azur, Jack Vance (Presses Pocket) R
La Piste des Etoiles, Fredric Brown (Presses de la Cité)
Opération Ozma, J. Guieu (Plon) R
Juxtaposition, Pears Anthony (Opta)
La Captive de Gor, John Norman (Opta)
Histoires Comme Si..., Gerard Klein (Neo)

FANTASTIQUE
La Vengeance du Manitou, Graham Masterton (Oswald)
Les Chemins Etranges, Thomas Owen (Oswald)
La Cité de l'Indicible Peur, Jean Ray (Oswald) R
Récits de Terreur, Robert Bloch (Clancier-Guénaud)
Le Manchot, M. Limat (Fleuve Noir) R

FANTASY/AVENTURES
L'Epouse d'Allan, H. Rider Haggard (Oswald)
Steve Harrison et le Maître des Morts, Robert E. Howard (Oswald)
Conan, Robert E. Howard (J'ai Lu) R
Epées et Démons, Fritz Leiber (Presses Pocket) R

NOVELISATIONS
Alien, Alan D. Foster (J'ai Lu) R
La Mort en Direct (L'Incurable), D.G. Compton (J'ai Lu) R
Philadelphia Experiment, Charles Berlitz (J'ai Lu)
SOS Fantômes (Ghostbusters), Jason Dark (M-A Editions)
Ladyhawke, Joan D. Vinge (J'ai Lu)

DIVERS
La Déesse aux Yeux Verts, Sax Rohmer (Oswald)
Le Frelon à Perruque suivi d'un chapitre inédit de *L'Autre Côté du Miroir*, Lewis Carroll (Fata Morgana)
Les Portes de l'Apocalypse, P. Le Guillou (Mercure de France)
Avec William Burroughs notre Agent au Bunker, entretiens réunis par Victor Bockris (Denoël)
Plan B, Chester Himes (Seuil)
La Compagnie des Loups, Angela Carter (Seuil)
Harry Dickson (l'intégrale tomes IV et V), Jean Ray (Oswald) R
Le Festin Nu, William S. Burroughs (Gallimard) R
Souvenirs du Triangle d'Or, Alain Robbe-Grillet (Seuil) R

ESSAIS
Le Fantastique Féminin, un Art Sauvage, Anne Richter (éditions Jacques Antoine)
La Linguistique Fantastique, collectif (Denoël/Joseph Clims)

R = Réédition.

à son paroxysme dans La Foire aux Atrocités. Parmi les nombreux textes exploitant ce thème, on se souviendra, entre autres, de « Vous », « Coma », « Marilyn Monroe ». Parfaits exercices de style, ces textes s'organisent autour de corrélations constantes entre l'anatomie détaillée du corps féminin et la géométrie aride de nombreux éléments « primordiaux » de notre civilisation (presque toujours métalliques et hors d'usage !) tels que l'automobile, l'ordinateur, le bloc chirurgical, etc... Hantés par ces rapports géométriques fortement marqués par le surréalisme, les personnages de Ballard cherchent dans cette géométrie presque « cabalistique » une porte de sortie sur un autre continuum, une réalité (ou vérité) universelle et personnelle.
Loin d'écrire d'improbables contes, tels que l'on en rencontre parfois dans la science-fiction, James Ballard caractérise cette psychose de notre société en la faisant incarner par des personnages en focalisant les différentes tendances. Peut-être plus qu'un autre James Ballard a su lire et comprendre les véritables mécanismes plus ou moins occultes de notre civilisation et les mettre en relief à travers son œuvre.
Les Egyptiens eurent leurs dieux, les Grecs et les Romains aussi, quels sont les nôtres ? Il est temps de découvrir leurs vrais visages, à nus dans ces mythes d'un futur beaucoup trop proche !

Xavier Perret

des mutants qui sont traqués. Ceci dit, dès que l'on franchi ce premier niveau de lecture, on découvre nombre des centres d'intérêts chers à Stephen King, notamment cette éternelle lutte entre le bien et le mal que l'on retrouve dans toute son œuvre et cet attachement qu'il éprouve (et sait si bien faire partager) pour les personnages solitaires évoluant constamment au bord du gouffre. Le bien, c'est évidemment la petite Charlie et son innocence, lesquelles vont être confrontées au monde violent et douteux des forces obscures qui gouvernent le pays, en l'occurence la « Boite » et l'homme qui la caractérise totalement : John Rainbird.
Les relations qui vont s'établir entre la fillette et le tueur professionnel a visage ravagé dix ans auparavant par une mine vont être celles de la Belle et la Bête, sauf que dans ce cas précis, la Bête nourrit un amour morbide qui ne pourra s'accomplir que dans l'assassinat de Charlie.
Ce combat sournois entre l'enfant prisonnière et ses geôliers constitue le morceau de choix du livre et démontre à quel point l'auteur est passé maître dans la psychologie des personnages, surtout en ce qui concerne le trio Charlie/Andy (son père)/Rainbird. Cette histoire est aussi celle de l'innocence de l'enfant s'étiolant au contact du monde des adultes mais également à celui de la découverte du pouvoir : Charlie a été « dressée » par ses parents à détester ses facultés incendiaires qu'elle était incapable de dominer le Gallois et le Celte. Détail extrêmement intéressant lorsque l'on s'aperçoit que nombre des écrivains ayant touché au domaine féérique se sont servi des anciennes langues Celtiques et Gaéliques pour en faire la langue du « petit peuple », c'est-à-dire la langue *originelle*, chargée de magie et donnant le pouvoir sur les choses. On s'étonnera moins de ce fait lorsque l'on apprendra que certains linguistes britanniques du XVIII[e] siècle avaient échafaudé des théories visant à faire admettre le Celte comme *la* langue originelle (1).
On remarquera aussi, au risque de sombrer dans le symbolisme facile ou l'interprétation phantasmatique, que le personnage central de ce récit est une femme se heurtant à une société patriarcale de type féodal qui la craint tout en la bravant, ce qui mènera Arafel à faire une démonstration de ses pouvoirs et de sa supériorité sur les hommes.
Narré à l'imparfait, saupoudré de passés simples, ce récit dégage un grand parfum de mélancolie (l'esprit d'Arafel) et de nostalgie, et entraine le lecteur — à l'aide d'une traduction légèrement emphatique — dans un univers féérique et charmeur que l'on rencontre de moins en moins souvent dans la production littéraire mondiale.

Xavier Perret

(1) : c.f. « Le mirage celtique : antiquaires et linguistes en Grande-Bretagne au XVIII[e] siècle » par Patrice Bergheaud in *La Linguistique Fantastique* (Denoël, 1985).

LA RÉVOLTE MASCULINITE
William Tenn
Le règne des fourmis
John Wyndham
« Etoile Double » n° 12
De noel

L'excellente collection « Etoile Double » poursuit sa publication de longues nouvelles de SF, datant principalement des années 50 et 60. Ces deux récits d'un volume sont réunis en fonction de leur thème commun. Ainsi, Wyndham et Tenn, à 9 ans d'intervalle, parlent de la guerre des sexes.
Si *Le règne des fourmis* semble avoir perdu de sa fraicheur en présentant une fois de plus une société exclusivement féminine où l'homme n'est plus qu'un souvenir, *La révolte masculinite*, bien que rédigée en 1965, envisage un futur qui pourrait bien se produire un jour où l'autre : contestant l'égalité des sexes qui a surtout contribué à les affadir pour mieux les confondre (même coiffure, même costume pour tout le monde) et protestant surtout contre les privilèges féminins incompatibles selon certains avec une réelle égalité, des hommes de plus en plus nombreux affirment leur identité sexuelle en portant notamment des hauts-de-chausse pourvus d'une braguette dans le plus pur style moyennâgeux. Le mouvement masculinite aboutira à un conflit national au terme duquel il sera dissout.
Il fallait une bonne dose d'humour pour traiter cet épineux problème et le talent de William Tenn pour brosser avec conviction le tableau de l'avènement et de la chute du *masculinisme*.
Un autre point commun à ces deux nouvelles est l'explication des causes de l'affrontement entre hommes et femmes. Pour Wyndham, le système social en est responsable avec l'invention de la « femme-objet », qui s'est révélée fort lucrative. Quant au mouvement masculinite, il a germé dans la tête d'un fabricant de textiles qui se demandait quelle mode imposer pour continuer à vendre ses frusques. Dans les deux cas, les intérêts économiques sont à la base de la guerre des sexes. De quoi donner à réfléchir avec ces deux nouvelles qui, elles, se complètent parfaitement !

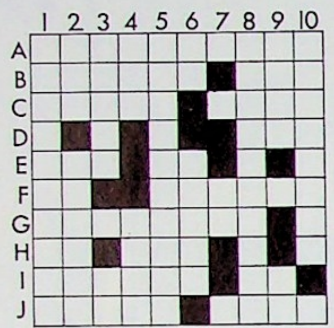
Claude Ecken

ERRATA

A la lecture de l'important reportage consacré par l'Ecran Fantastique de février à *Dune*, nos lecteurs n'auront pas manqué de noter que le nom des collaborateurs ayant rédigé cet article n'y figurait pas. Il s'agit là d'une regrettable omission dont nous tenons à nous excuser auprès de vous, et de *Randy et Jean-Marc Lofficier*, efficaces et précieux collaborateurs de longue date, auxquels, bien sûr, nous devons l'exclusivité du dossier *Dune*.

MOTS CROISES n° 27

PAR MICHEL GIRES



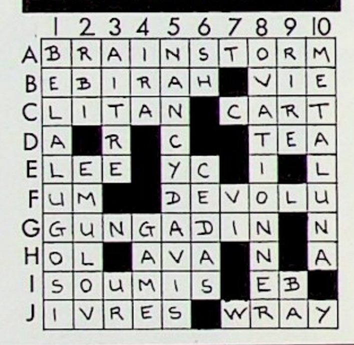
VERTICALEMENT

1. Fut un grand *Saigneur* de l'écran.
2. Lettres de Robinson. Volume inversé.
3. Galerie couverte entourant un cimetière. Fin de mur.
4. Se rendra à.... Celle du Comte Zaroff était The Most Dangerous...
5. Présidente qui fut la vedette féminine de *Donovan's Brain* en 1953.
6. Initiales de l'acteur japonais du *Pont de la Rivière Kwai*. Contraire de résistas.
7. Initiales de l'acteur asiatique de *Tempête sur l'Asie* (1928).
8. Accueillir avec enthousiasme, comme Vincent Price au Rex.
9. Le Fantastique ne l'interdit pas. Initiales du partenaire habituel de Lou Costello.
10. Planète détruite dans *Les Survivants de l'Infini*.

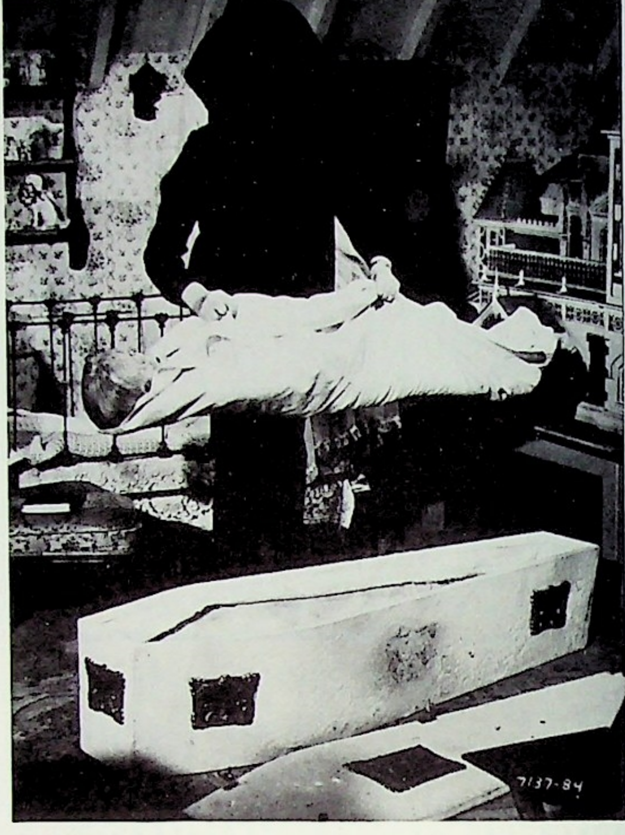
HORIZONTALEMENT

A. Le seul film fantastique de Nathalie Wood.
B. Crabe géant japonais mis en scène par Jan Fukuda. On n'en a qu'une, sauf si l'on croit à la réincarnation.
C. Film écrit par J.-C Romer et réalisé par J.-P Mocky (1981). Ce Baby japonais est redoutable.
D. Boisson favorite des Britanniques.
E. Prénom de Grant, l'une des actrices de *Mafu Cage*. Initiales du réalisateur de *Typhon sur Nagasaki*.
F. Fin de peplum. On le jette sur quelqu'un ou quelque chose.
G. Héros de Kipling porté à l'écran en 1939 par George Stevens.
H. Acteur-réalisateur de *Hamlet* (1949) (initiales inversées). Prénom véritable de la belle Pandora.
I. Les esclaves le sont généralement. Initiales du chauffeur de taxi de *New-York 1997*.
J. Qui ont trop bu. Vedette féminine de l'épouvante des années 30.

Solution du n° 26



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
A	B	R	A	I	N	S	T	O	R	M
B	E	B	I	R	A	H	■	V	I	E
C	L	I	T	A	N	■	C	A	R	T
D	A	■	R	■	C	■	■	T	E	A
E	L	E	E	■	Y	C	■	I	■	L
F	U	M	■	■	D	E	V	O	L	U
G	G	U	N	G	A	D	I	N	■	N
H	O	L	■	A	V	A	■	N	■	A
I	S	O	U	M	I	S	■	E	B	■
J	I	V	R	E	S	■	W	R	A	Y



LA PHOTO MYSTERE : De quel film (présenté à Paris) cette photo est-elle extraite ? Communiquez-nous rapidement le titre sur carte postale envoyée à « L'Ecran Fantastique, La photo mystère », 9, rue du Midi, 92200 Neuilly. Les 5 premiers gagnants recevront un cadeau surprise !

Solution de la « photo mystère » précédente : Il s'agissait du *Cirque des vampires (Vampire Circus)*, réalisé en 1971 par Robert Young. Les lauréats : Philippe Beaulande, Olivier Lehmann, Noël Chemouilli, Frédéric Userand et Chantale Hellmann.

PETITES ANNONCES

Nos petites annonces sont gratuites et réservées en priorité aux abonnés. Prière d'écrire lisiblement. Merci.

RECHERCHE personne habitant région Metz, Boulay, Forbach pour participer éventuellement à des activités concernant le cinéma. J.N. Beaucourt, 25, rue Principale, Guinglange, 57690 Créhange.

RECHERCHE tous correspondants, professionnels ou amateurs, susceptibles de m'aider dans la rédaction de scénarii pour le cinéma. Samuel Tarapacki, 6, rue du Périgord, 40000 St-Pierre-du-Mont.

VENDS « Le Surréalisme au cinéma » (400 F) ou échange contre Midi Minuit n° 8, 2 ou 3. Martin Querre, Port de Girard, 33133 Galgon.

RECHERCHE « Strange » n[os] 1 à 25, bon état. Marc Manceau, « Chasse-Lièvre », Grottet, 01290 Pont-de-Veyle.

ACHETE l'E.F. n° 4, nlle série, et désire correspondre avec personnes aimant le cinéma fantastique et habitant Rochefort-sur-Mer. Matelot Berthet Serge, Série 464, CEAN. 17134 Rochefort Aéro Marine.

RECHERCHE tous doc. et gadgets sur « Ghostbusters ». G. Beauvais, Les Cats St Antoine, 84800 Isles S/Sorgue.

VENDS affiches, photos, scénarii sur le fantastique et la SF. Liste sur demande. Patrick Giraud, 25, avenue Roger Salengro, 93420 Villepinte.

CHERCHE « Cinéma Total » de René Barjavel (Ed. Denoël) et tous doc. concernant le cinéma. Sylvain Rivier, 23, av. Habert de Monthort, 78320 Le Mesnil-St-Denis.

DEMANDE à toutes personnes de me prêter gracieusement des cassettes VHS de films fantastiques en vue d'établir un dictionnaire du cinéma fantastique. Ronan Bourgeat, 58, Cité Kennedy, Bt.F, 56700 Hennebont.

RECHERCHE revues cinéma fantastique et fiction telles « Star Ciné Cosmos », « Ecran Fantastique » 1re série et autres. M. Temporoille, 38, rue Pasteur, 59210 Coudeherque-Branche.

ACHETE cassettes b.o. de John Williams : « Star Wars », « Jaws », etc. Christophe Perreau, 8, rue Jeanne d'Arc, 89000 Auxerre.

ACHETE romans de Stephen King en livres de collection. Frédéric Lepetit, 4, rue Daniel Sorano, St-Etienne-du-Rouvray.

VENDS figurines articulées de « Star Wars », magazine « Strange » et caméra monicinex à cassette. Lucien Monaud, 8, rue Jacques Zoony, 15200 Monriac.

ACHETE enregistrement de « Creepshow ». Cathy Labau, 13, rue de la Calade, 34230 Plaissan.

ACHETE affiches italiennes de films italiens du genre. Alexandre de Groote, 151, av. de Broqueville, Bte 3, 1200 Bruxelles (Belgique).

RADIO SPRINT, tous les samedis, de 15 h 30 à 16 h 30 (région de Marseille : 100,1 Mhz) vous propose « Mélodie en sous sol », une émission sur les musiques de films et les compositeurs. Tél : (91) 54.92.13.

RECHERCHE b.o. de « L'Empire contre-attaque ». François Combalat, 15, rue des Vignes, St Georges/Baulché, 89000 Auxerre.

VENDS affiches de cinéma SF et fantastique. Liste contre env. timbrée. Olivier Boulaire, 11, rue Corneille, 11000 Carcassonne.

RECHERCHE tout livre de la coll. « Métal ». Vends CLA, Anticipation et Angoisse. Liste contre env. timbrée. Eric Maillet, 58, rue Berlioz, 78140 Velizy.

VENDS caméra Zeta 2 neuve. Manuel Mercier, « Les Meheux », St-Aubin, 27680 Quillebeuf.

RECHERCHE livres de SF/Fantastique, toute époque, toute série. M. Temperville, Résidence la Pacaterie 109, 91400 Orsay.

RECHERCHE n[os] 2 et 4 de l'E.F. et b.o. à prix raisonnable. E. Tomada, 162, rue Ravel, 59760 Grande-Synthe.

VENDS caméra S-8 sonore Chinon Pacific 80 SHR + nbx accessoires de prise de vue. Pied tripode Cullman, chariot de travelling Heiwa (neuf). Tél. : 960.22.91 (95 Taverny).

ECHANGE « Première » contre les albums de Siudmak. Xavier Burgos, 60, rue de la Madeleine, 69007 Lyon.

VENDS affiches et photos de films, enregistrements de b.o. sur cassettes. Liste contre env. timbrée. Eric Labosse, 8, rue de Bondy, 93250 Villemomble.

RECHERCHE les réf. des disques ou cassettes de « Frayeurs » et « Shining ». Denis Imbert, 3, allée Fortuna les Stellaires, 33170 Gradignan.

VENDS albums Marvel et Strange. Thierry Gourio, 2, rue de Galilée, 02100 St-Quentin.

RECHERCHE personnes ayant matériel vidéo, Paris et environs pour collaboration court-métrage fantastique. Norbert Bouvier, 3, Clos Nollet, 91200 Athis-Mons.

VENDS affichettes de « Mutant », « Ténèbres » ou les échange contre affichettes de « Razorback », « 2010 ». L. Bonetti, 9, Square de Balzac, 60200 Compiègne.

STAR WARS fan club. Tous les deux mois, le fanzine et des articles inédits. Abonnements : 20 F suisses. R. Barbaro, Entrebois 44, 1018 Lausanne, Suisse.

CHERCHE jeunes motivés (15-20 ans) pour tourner courts-métrages S-8, du fantastique au thriller (région de Lyon). Laurent Maupas, Insa 601, 69621 Villeurbanne.

FANTASTICOPHILE vous propose les plus belles musiques de films fantastiques. Contacter : Jean-Marc, au 822.75.67.

RECHERCHE tous doc. sur Ridley Scott, S. Weaver, Dustin Hoffman, Harrison Ford et James Dean. Jean-Sébastien Butin, 53, rue de la Miltière, 37270 Montlouis-s/Loire.

COLLECTION « L'ECRAN FANTASTIQUE » : LA MAGIE DU CINEMA !





CHRISTINE
U.S.A. 1983. *Interprétation :* Keith Gordon. John Stockwell. Alexandra Paul. Harry Dean Stanton. *Réalisation :* John Carpenter. *Durée :* 1 h 40. *Distribution :* GCR.

SUJET : « La magistrale et dévastatrice rencontre d'un adolescent timoré et d'une démoniaque Plymouth Fury au volant de laquelle il découvrira les flammes incandescentes et dévorantes d'une mortelle passion... »

CRITIQUE : La technologie chaque jour grandissante paraît engendrer auprès des cinéastes une psychose de la machine semblant promise à se voir investie d'une âme. Les robots ont progressivement acquis une apparence similaire à la nôtre (*Mondwest*) mais plus encore, des sentiments (*Génération Prothéus, Saturne 3*). Avec l'avènement de Spielberg et de son *Duel*, une nouvelle machine devint le point convergeant de nos appréhensions : le véhicule! Parfait amalgame de métal devenu pour l'homme le symbole de sa réussite sociale et l'un de ses moyens d'expression essentiels, il s'inscrivit brusquement comme une entité animée d'une vie diabolique apte à prendre le pas sur son créateur de façon inquiétante. Il semblait cependant, à cet égard, que Spielberg avait énoncé tout ce qui pouvait l'être, et particulièrement les pouvoirs meurtriers dont cette machine pouvait se voir investie. C'était compter sans Carpenter et sans *Christine*. Fort du remarquable roman de Stephen King dont il s'inspire, le film de Carpenter nous entraîne sur une route jonchée de cadavres résultant de la passion ou de la haine « ressentie » par la fougueuse Christine. Cependant, et bien plus que tout, *Christine* est une histoire d'amour, profonde, violente et désespérée, à l'image du jeune héros, qui, par l'adoration qu'il lui voue, redonnera à Christine un bain de jouvence et une confiance (oubliée) en elle-même qu'elle saura lui insuffler en retour. En effet, parallèlement à la métamorphose que va opérer l'adolescent sur la voiture (réduite à l'état de ferraille au moment de leur rencontre) au prix de mille brimades et sacrifices, lui-même subira un total changement de personnalité. Faisant place au jeune homme puéril et maladroit, objet de la risée commune et de l'autorité parentale, va surgir un autre garçon, arrogant, cynique et désabusé, évoluant en parfait symbiose avec sa flamboyante « maîtresse », chaque jour plus possessive et exigeante. A travers ce portrait d'adolescent désespérément assoiffé d'amour, se profile le dessein d'une jeunesse américaine en quête d'une identité, peut-être jamais atteinte, et se heurtant à une génération de parents visiblement peu aptes à les y aider.

Superposant le réalisme quotidien à un authentique fantastique (les transformations à vue de Christine, l'irrésistible impression de vie qui l'anime, ses mortelles manifestations), Carpenter signe avec *Christine* une œuvre fascinante et parfaitement adaptée au petit écran du vidéophile qui goûtera avec délectation l'art que possède Christine à appliquer l'adage selon lequel qui aime bien, châtie bien...
Copie et duplication bonnes, format scope respecté.





CONCOURS CHRISTINE

L'Ecran Fantastique et G.C.R. seront heureux d'offrir aux 5 premiers gagnants de ce jeu l'une des cassettes suivantes : *Les envahisseurs de la planère rouge, Le masque du démon, La vierge de Nuremberg, Le mort-vivant* et *Phantasm.*

1 Combien de personnes sont-elles victimes de Christine avant que le jeune héros ne l'acquiert ?

2 Quelle est l'année de fabrication de Christine ?

3 Dans quel autre film avait-on vu auparavant le comédien qui incarne Arnie ?

4 Qui a composé la musique du film ?

5 Quel fut le premier roman de Stephen King porté à l'écran ?

Envoyez vos réponses très rapidement à L'Ecran Fantastique, 9, rue du Midi, 92200 Neuilly, *sur carte postale uniquement* (les autres n'étant pas prises en considération).

Gagnants du concours *Superman 3* :

- Christophe Essayan, La Ciotat
- Mourad Njah, Albi
- Romain Herman, Hirson
- Xavier Patureaux, Angoulême
- Erice Charbonnel, St-Ouen.

Gagnants du concours *Jamais plus jamais* :

- François Rondeau, Hérouville
- Laurent Bourgeois, Villecresnes
- J.-C. Giordana, Paris
- Stéphane Jouault, Les Mureaux
- Emmanuel Ardouint, Mowtbard.





LES CONTES AUX LIMITES DE LA FOLIE

(Tales that Witness Madness). G.-B., 1973. **Interprétation :** Kim Novak, Joan Collins, Donald Pleasence, Jack Hawkins. **Durée :** 1 h 35. **Distribution :** Carrère.

SUJET : « A travers quatre récits consignés par un diagnostic de folie, un médecin tente d'établir, à son supérieur, la preuve d'une vérité toute autre et non moins horrible... »

CRITIQUE : Tombé en désuétude ces dernières années, le film à sketches n'en a pas moins de fervents supporters, lesquels découvriront avec un certain plaisir cette production qui, si elle n'atteint pas la qualité de certains classiques (*Tales from the Crypt, Asylum*...), n'en recèle pas moins quelques attraits auxquels l'on ne restera pas insensible. D'un niveau sans doute inégal, ces quatre histoires se recoupent cependant par leur conclusion très moralisatrice et par le parfum de cruauté commun dans lequel elles baignent, mettant le spectateur très mal à l'aise. Si le second volet de ce thème du voyage dans le temps n'offre qu'un intérêt partiel, le premier, mettant en scène le compagnon féroce et « imaginaire » d'un enfant, se révèle plutôt inquiétant et trouve son pendant avec le climat particulièrement malsain du dernier segment où, à travers une histoire de vaudou, une femme inconsciente du fait en vient à manger le propre corps de sa fille sacrifiée à une divinité ! Mais c'est assurément le troisième récit, dans lequel un arbre va peu à peu s'animer et suplanter une femme auprès de son époux, qui apparaît comme le meilleur atout scénaristique de cette réalisation, dont la conclusion, éclatant dans le regard fou de Donald Pleasence toujours truculent, laisse planer un sentiment de malaise. Classique dans sa forme et son traitement, *Les contes aux limites de la folie*, peut-être un peu vieillot, n'en recèle pas moins un charme indéniable.
Copie et duplication bonnes.

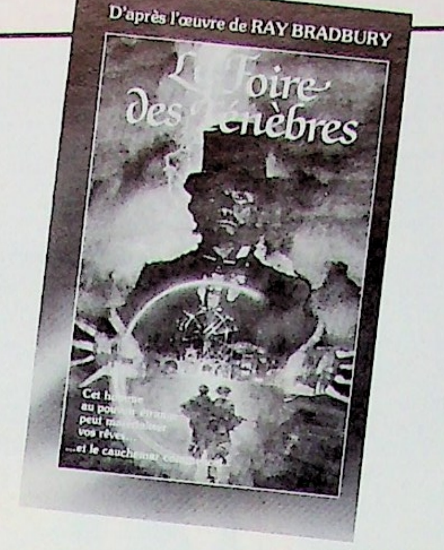
Y A-T-IL ENFIN UN PILOTE DANS L'AVION ?

(Airplane 2). U.S.A., 1982. **Interprétation :** Sonny Bono, Lyods Bridges, Peter Graves, William Shatner. **Réalisation :** Ken Finkleman. **Durée :** 1 h 22. **Distribution :** CIC/3 M.

SUJET : « Assiégée par un groupe de passagers totalement disparates et excités, la première navette lunaire est sur le point de s'envoler avec à son bord la présence d'un poseur de bombes particulièrement insouciant... »

CRITIQUE : Après le vif succès remporté par *Airplane* à sa sortie, il était parfaitement naturel que celui-ci engendre un rejeton, lequel se révèle presqu'aussi réussi que le premier. Phénomène des plus rares au sein du genre fantastique, le rire et la bonne humeur se taillent ici la part du lion avec une efficacité et un entrain communicatifs auxquels on ne saurait en aucun cas résister. Et cela dès les images du générique, truffées d'un nombre incalculable de gags, annonçant sans détour le ton délibérément loufoque et farfelu de cette seconde partie d'*Airplane* tenant sans faillir à ses promesses. Le scénario débridé du jeune Finkleman, qui signe là sa première réalisation, n'est qu'un prétexte servant à mettre en scène une galerie de comédiens (chers à nos souvenirs cinématographiques) incarnant des personnages plus délirants les uns que les autres au cœur d'une situation comico-spatiale qui nous vaut des cascades de rires. C'est donc sans aucun effort que le spectateur se laisse entraîner dans ce voyage désopilant où clins d'œil et références aux succès du genre se sont donnés rendez-vous pour notre plus grand plaisir.
Copie et duplication excellentes.





LA FOIRE DES TÉNÈBRES

(Something Wicked this Way Comes). U.S.A., 1983. **Interprétation :** Jason Robards, Jonathan Price, Royal Dano, Vidal Petersen, Shawn Carson. **Réalisation :** Jack Clayton. **Durée :** 1 h 35. **Distribution :** Walt Disney.

SUJET : « Deux enfants, captivés par l'arrivée soudaine d'une mystérieuse fête foraine dans leur petite ville, vont en découvrir les insondables secrets, dont ils seront tour à tour spectateurs puis victimes, comme nombre de leurs concitoyens, qu'ils finiront par délivrer de ce charme maléfique... »

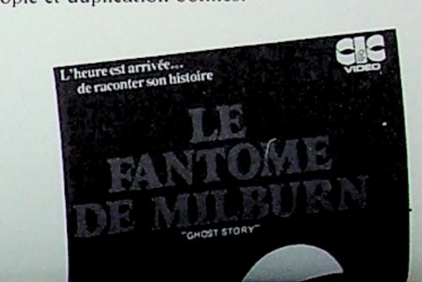
CRITIQUE : Sorti chez Walt Disney avec une discrétion frisant l'anonymat, ce remarquable film, qui ne connut pas, sur nos écrans, le succès mérité par ses exceptionnelles qualités, mérite amplement cette édition vidéo grâce à laquelle le public pourra enfin le découvrir et lui rendre justice. S'inspirant du célèbre roman de Ray Bradbury dont l'adaptation tant de fois sollicitée échoua devant les difficultés qu'elle impliquait, *La Foire des ténèbres* réussit le tour de force d'être un chef-d'œuvre cinématographique tout en restituant admirablement l'esprit du livre. Empreint d'une atmosphère magique nous transportant au plus profond de notre enfance, le film restitue pour chacun de nous cette période privilégiée, où l'impossibilité du rêve se conjugue avec la réalité du cauchemar avec une symbiose absolue. Au sein de cette foire où les désirs les plus extravagants (jeunesse, beauté, santé, luxure, manipulation temporelle) trouvent leur aboutissement, s'exercent les terribles pouvoirs du satanique M. Dark, qui, tel le « monstre » de nos lointaines veillées, se repait de la terreur qu'il nous inspire et de l'effroi qu'il propage. Avec la sensibilité et le talent qu'on lui connaît, Jack Clayton (*Les innocents*), admirablement entouré techniquement (les effets spéciaux sont étonnants) et servi par un

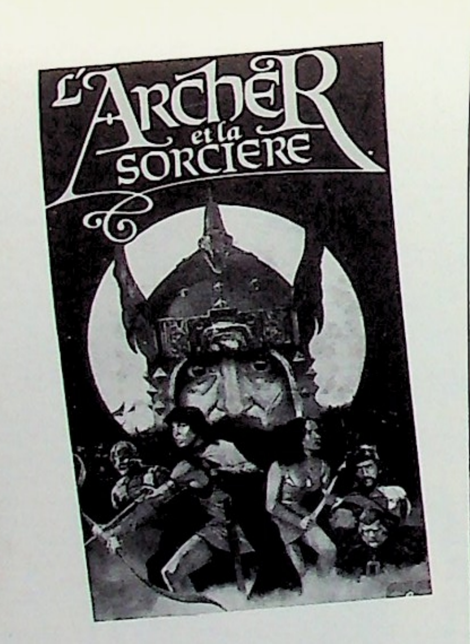
LE FANTÔME DE MILBURN

(Ghost Story). U.S.A., 1981. **Interprétation :** Douglas Fairbanks Jr, Fred Astaire, John Houseman, Melvin Douglas, Alice Krige, Craig Wasson. **Réalisation :** John Irvin. **Durée :** 1 h 50. **Distribution :** CIC/3 M.

SUJET : « 50 ans après sa mort, une jeune femme à l'apparence fantômatique revient hanter et tuer le quator d'amis responsable de sa mort... »

CRITIQUE : Inspiré par le roman de Peter Straub (voir entretien dans ce numéro), dont les lecteurs penseront sans doute qu'il fut trahi par cette adaptation cinématographique peu propice à restituer son brillant art de l'évocation, *Ghost Story* n'en est pas moins une œuvre superbe et envoûtante qui séduira les nombreux vidéophiles passionnés par les histoires de fantômes, dont John Irvin nous offre ici une vision originale, en cela qu'elle confine totalement à l'horreur. Nous sommes, en effet, très loin des fantômes mutins et farceurs auxquels le cinéma nous avait habitués et dont le comportement relevait d'une amicale bonhommie. Enfouie sous un paysage neigeux et oppressant, la petite ville de Milburn et ses habitants semblent se mouvoir au rythme lent d'un lointain passé dont les quatre héros portent le poids maléfique au fil de longues nuits hantées de cauchemardesques visions tourmentant leur conscience. Et la mort, fidèle à leur mémoire, viendra frapper sous les traits de la merveilleuse et inquiétante Eva Galli dont le vibrant visage, sous le talentueux talent de Dick Smith, devient celui de l'horreur la plus insoutenable. Baignant dans un climat de terreur entrecoupé par les cris et chuchotements coupables du quator condamné (interprété par quatre brillants comédiens), *Ghost Story* nous entraîne sur les pentes d'une irréalité dans laquelle nous nous débattons, fascinés et terrifiés. Doté d'un charme profond que réhausse une qualité technique irréprochable, *Ghost Story* nous projette aux antipodes d'un *S.O.S. Fantômes*, les chasseurs étant devenus les victimes !
Copie et duplication bonnes.





L'ARCHER ET LA SORCIÈRE

U.S.A., 1980. **Interprétation :** Lane Caudell, Belinda Bauer, George Kennedy. **Réalisation :** Nick Coréa. **Durée :** 1 h 37. **Distribution :** CIC/3 M.

SUJET : « Armé d'un arc magique, le prince Toran, accusé à tort d'avoir assassiné son père, part en quête d'un légendaire sorcier qui, seul, saura l'aider dans sa vengeance et lui restituer sa place de souverain. Au cours de ce long périple semé d'embûches, il va rencontrer la jeune et belle sorcière Estra, poursuivant le même but... »

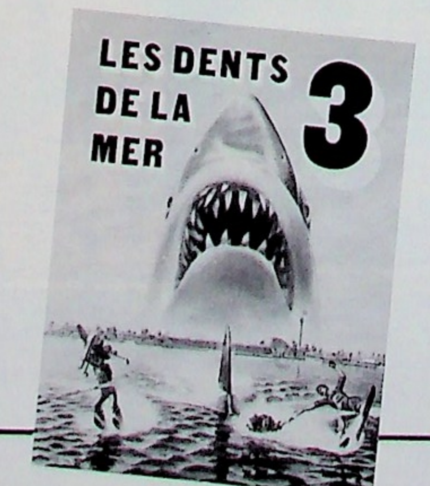
CRITIQUE : Ce sympathique téléfilm, n'ayant d'autre prétention que celle de nous distraire, y parvient fort honorablement grâce à la diversité des éléments qui le composent et qui s'y conjuguent avec beaucoup de brio. Handicapé par un scénario aussi débridé qu'incohérent (le final en particulier), ce récit d'heroic-fantasy compense cette déficience par un ton allègre et des duels où bons et félons se mesurent régulièrement par la force et la magie, ici parfaitement de mise. Flèches animées au laser embrasant tout sur leur passage, hommes-serpents aux maquillages forts convaincants, belle et farouche sorcière aux charmes non moins redoutables que les pouvoirs, sont autant de facteurs attrayants contribuant à faire de ce produit un agréable divertissement qui, par bien des égards, n'a rien à envier à certaines réalisation conçues pour le grand écran.
Copie et duplication bonnes.

LES DENTS DE LA MER 3

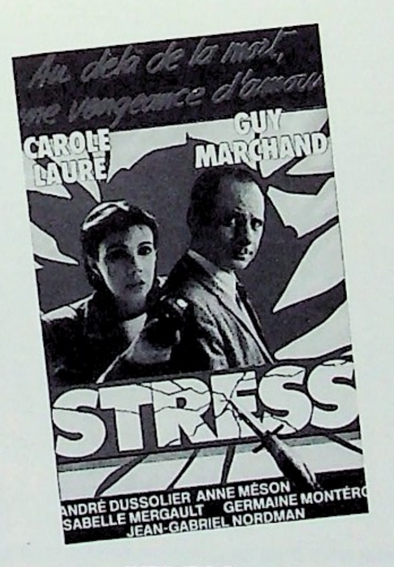
(**Jaws 3D**). U.S.A., 1983. **Interprétation :** Dennis Quaid, Louis Gosset Jr, Simon Mc Corkindale. **Réalisation :** Joe Alves. **Durée :** 1 h 36. **Distribution :** CIC. 3M

SUJET : « Indestructible et dévastatrice, la terreur des océans amorce son retour, projetant encore plus avant ses infernales mâchoire qui vont se refermer sur la marina de Florida's Sea World... »

CRITIQUE : Déjà impliqué dans les deux précédentes séquelles pour lesquelles il fut successivement responsable de la conception du requin puis réalisateur de la seconde équipe, Joe Alves fait ici ses débuts de réalisateur en innovant sur les deux productions antérieures avec l'apport d'un nouveau et onéreux système de prise de vue 3D. Elaboré à partir d'un scénario de Richard Matheson, qui, faute d'être original, s'applique à respecter l'esprit de la série, *Jaws 3D*, s'il ne parvient aucunement (beaucoup s'en faut) à retrouver le niveau que Spielberg avait su conférer à cette terreur aquatique, se révèle cependant un spectable divertissant et sympathique bénéficiant de quelques appréciables atouts. La mise en images soignée exploite avec justesse la beauté et le dépaysement que représente la superbe marina dans lequel le film fut en grande partie tourné et où vient se greffer le délirant royaume sous la mer (labyrinthe de verre sous-marin au sein duquel jaillissent plusieurs monstres) conçu pour la circonstance. En ce qui concerne les effets spéciaux hallucinants de vérité (le bras flottant, le corps déchiqueté...) et malgré l'absence de relief dans cette version vidéo, la palme revient sans nul doute à ce nouveau requin dû au talent de Roy Arbogast qui lui confère une mobilité et un réalisme jamais atteint, contribuant à instaurer quelques instants de pure terreur. On pourra toutefois regretter l'insignifiante musique d'Alan Parker et une direction d'acteurs peu convaincante, nuisant en partie au plaisir que l'on pourrait éprouver à la vision de ce divertissement macabre.
Copie et duplication excellentes.



solide plateau de comédiens (Jason Robards et les deux enfants se révèlent bouleversants), nous entraîne sur les pas lointains et mélancoliques d'un temps sublime et terrifiant dont seule notre mémoire a gardé l'empreinte intacte, et dans lequel nous replongeons, tourmentés et ravis, au son de la merveilleuse musique de James Horner.
Copie et duplication excellentes.



STRESS

France, 1984. **Interprétation :** Carole Laure, Guy Marchand, André Dussolier. **Réalisation :** Jean-Louis Bertucelli. **Durée :** 1 h 25. **Distribution :** Carrère.

SUJET : « Nathalie mène une vie sereine et équilibrée avec sa petite fille, jusqu'au jour où des appels anonymes vont se succéder et des faits étranges se produire, bouleversant totalement sa vie, qui prendra alors une tournure cauchemardesque... »

CRITIQUE : Peu enclin à se risquer dans un genre où il a depuis fort longtemps cessé de briller, le cinéma français fait ici une incursion qui, pour intéressante qu'elle soit, ne laissera pas des souvenirs impérissables dans notre mémoire ni dans nos cœurs. A travers l'hommage qu'il a voulu rendre à quelque films et à leurs auteurs, Bertucelli nous entraîne au cœur de ce thriller au cheminement fantastique, parcouru de quelques moments forts (le comportement inquiétant de Marchand, l'ultime confrontation), mais dont le scénario pourtant prometteur ne se révèlera finalement pas à la hauteur de notre attente. Ainsi, malgré une volonté qu'il convient de saluer, *Stress*, par l'incohérence de son développement et sans doute une utilisation peu probante de ses comédiens, ne parvient jamais à gagner totalement notre assentiment...
Copie et duplication bonnes.

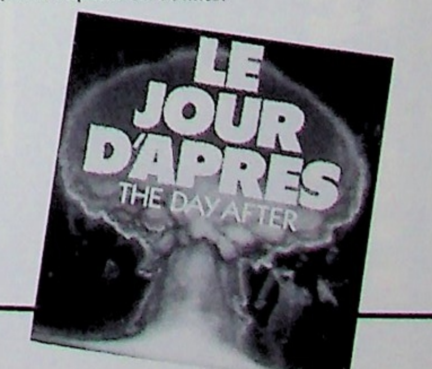


LE JOUR D'APRÈS

(**The Day After**). U.S.A., 1983. **Interprétation :** Jason Robards, Jobeth Williams, Steve Guttenberg. **Réalisation :** Nicolas Meyer. **Durée :** 2 h 10. **Distribution :** CBS/Fox.

SUJET : « Dans une petite ville du Missouri, l'enfer va se déchaîner, en ce jour tragique, après que, quelque part à travers le monde, les représentants des deux grandes puissances aient appuyé sur ce bouton fatidique qui va déclencher l'apocalypse... »

CRITIQUE : Conçu et réalisé pour la télévision américaine avant d'être distribué dans le circuit cinématographique, *The Day After* retrouve avec la vidéo sa véritable dimension, celle du petit écran à travers lequel s'expriment pleinement les options du réalisateur. Film au climat intimiste de par cette attention portée à la mise en place des personnages auprès desquels nous sommes introduits avant le drame afin de mieux cerner leurs réactions ultérieures, *The Day After*, sans atteindre à la puissance du film de Peter Watkins (*La bombe*), est un réquisitoire amer et bouleversant sur les conséquences atomiques. Filmé d'une manière sobre et dépouillée qui l'apparente à un documentaire, *The Day After* véhicule avec force cette quasi-psychose dont souffrent les Américains à l'égard de ce péril qui demain pourrait bien concerner chacun de nous. Afin de renforcer son propos, Meyer s'est octroyer la présence de Robert Blalack pour la séquence (fort réussie) de l'explosion qui apporte un aspect spectaculaire et effrayant à cette réalisation remarquablement servie par des comédiens de talent, particulièrement convaincants sous leurs hideux maquillages. Plus qu'un spectable, une réflexion, prodonde et pessimiste.
Copie et duplication bonnes.



Diffusion : NMPP. Composition : Autocompo. Impression : imprimeries de Compiègne et Berger Levrault. Dépôt légal 1er trimestre 1985

Suite de la page 19

dans les écrits de chacun de nous, dont ceci est en quelque sorte la somme. C'est un monumental roman œdipien, bien que je ne l'aie compris que plusieurs mois après qu'il ait été terminé.

King : *Cela traite des enfants qui détiennent le pouvoir. Cela traite de l'Histoire. De beaucoup de façons, cela semblait être une espèce de sport, et pourtant l'idée était en moi depuis environ vingt ans, aussi est-il évident que c'est important pour moi.*

Je ne sais pas ce que les critiques en feront. Quand nous avons démarré le projet, je pensais que la critique nous détruirait. Je ne sais pas si c'est toujours vrai, parce que le livre est fort. Mais « People magazine » semble avoir voulu montrer le chemin dans leur article « le Meilleur et le Pire de l'Année » en rangeant « Christine » et « Floating Dragon » dans la même petite critique sous la rubrique « le Pire », et en disant « Surveillez des types, ils ont écrit deux des plus mauvais romans de 1983 chacun de leur côté, et en 1984 ils projettent d'écrire un livre ensemble ! ». Vous devez vous dire que les critiques ne seront pas vos amis, parce que ce genre de collaboration ressemble à un projet qui est garanti de faire de l'argent — et avec le fait que Spielberg ait acheté les droits cinématographiques, ce sera encore pire, parce que maintenant les critiques auront son nom à jeter en avant.

Je pense que les gens aimeront le livre, mais que ce sera comme E.T. ou comme d'autres choses que Spielberg a faites récemment et où il doit faire ses preuves à nouveau, simplement parce que nos livres précédents ont eu tant de succès. Dans n'importe quel autre domaine, ce genre de standard ne tient pas debout ; dans des domaines autres que les arts, si quelqu'un fait quelque chose encore, encore et encore, vous dites qu'il est bon, et la surprise ne vient pas de ce qu'il a fait quelque chose de bien — la surprise viendrait s'il faisait quelque chose de mal. Mais dans notre domaine, si vous êtes populaire et bon dans ce que vous faites, plus vous réussissez, plus vous devez faire vos preuves. Les gens ont tendance à penser « bien, dans pas longtemps il va arrêter de travailler dur et commencer à se laisser vivre ». Ce que cela reflète plutôt qu'autre chose, c'est l'assomption que fait le critique dans son esprit quant à ce que serait son attitude s'il écrivait ce genre de trucs, et qui est du niveau « Dès que j'aurais assez d'argent je m'assierais et de temps en temps je me creuserais un peu la tête pour trouver une idée quelconque que j'étalerais dans quelques pages pour faire un nouveau paquet d'argent ».

En d'autres termes, l'idée est que ce genre de choses ne compte pas. Eh bien merde ! A tort ou à raison, j'aime à croire que ce que nous faisons est important.

Bien que la spéculation soit inévitable quant à savoir si oui ou non les deux écrivains ont l'intention de travailler à nouveau ensemble, il n'y a pas de projet en cours pour une suite au *Talisman*, ni même pour une autre collaboration — bien que King ait décidé de visiter à nouveau le Territoire dans un roman intitulé *The Eyes of the Dragon* (6).

Straub : *Je pense que Steve et moi sommes assez contents d'en avoir terminé avec celui-ci. Ce fut un effort énorme — et seule une part de cet effort avait un rapport avec la nature de notre collaboration. Il y a eu des problèmes d'un genre que vous ne rencontrez pas habituellement en écrivant un livre, parce qu'il y avait des points de vue de deux personnes extrêmement volontaires — et quelquefois les deux points de vue ne coïncidaient pas. Je ne pense pas que nous en ferons un autre, et c'est dommage en un sens. Mais d'un autre côté, peut-être pas, parce que c'était exténuant et que cela m'a souvent soutiré des choses que je n'étais pas prêt à donner, me semble-t-il.*

King : *C'était une chose très fortuite. Peut-être cela n'arrivera-t-il jamais plus. Quand nous avons dit que nous allions le faire, beaucoup de gens nous dont déclaré que tout ce que nous allions faire c'était de briser une amitié. Ce ne fut pas le cas : et je pense que nous avons fait un livre dont nous sommes tous deux très fiers.*

En tout cas, sourit-il, Peter a rendu les photos cochonnes qu'il avait prises dans le motel, aussi tout est-il arrangé à présent.

(Trad. : Gilles Bergal)

(6) Les yeux du dragon

UN FILM DE WES CRAVEN

LES GRIFFES DE LA NUIT

(A NIGHTMARE ON ELM STREET)

distribution MK2 · NEF DIFFUSION, une sélection MARGA FILMS

NEW LINE CINEMA, MEDIA HOME ENTERTAINMENT et SMART EGG PICTURES présentent une production ROBERT SHAYE • un film de WES CRAVEN "LES GRIFFES DE LA NUIT" (A NIGHTMARE ON ELM STREET) avec JOHN SAXON • RONEE BLAKLEY • HEATHER LANGENKAMP • AMANDA WYSS • NICK CORRI • JOHNNY DEPP et ROBERT ENGLUND dans le rôle de FRED KRUEGER • musique de CHARLES BERNSTEIN • directeur de la photographie JACQUES HAITKIN • monteur RICK SHAINE • producteurs exécutifs STANLEY DUDELSON et JOSEPH WOLF • coproducteur SARA RISHER • produit par ROBERT SHAYE • écrit et réalisé par WES CRAVEN